EUPHORION

UNIVERSITY OF ILLINOIS
LIBRARY
JUN 12 1961
CHICAGO

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURGESCHICHTE

BEGRÜNDET VON AUGUST SAUER ERNEUERT VON HANS PYRITZ

HERAUSGEGEBEN

VON

RICHARD ALEWYN, RAINER GRUENTER und WALTHER KILLY

VIERTE FOLGE

54. BAND 4. HEFT

HEIDELBERG 1960

CARL WINTER · UNIVERSITÄTSVERLAG

INHALT DES VIERTEN HEFTES

Zum neuen Jahrgang 345
Hans Fromm (München), Die Erzählkunst des Rother-Epikers 347
Peter Wapnewski (Heidelberg), Rüdigers Schild. Zur 37. Aventiure des Nibelungenliedes 380
Bernt Richter (Berlin), Der Mythos-Begriff Thomas Manns und das Menschenbild der Josephsromane 411

Mitteilungen

Josef Buchowiecki (Wien), Ein unveröffentlichter Brief Nikolaus Lenaus 434

Miszellen

A. T. Hatto (London), Enid's Best Dress. A contribution to the understanding of Chrétien's and Hartmann's Erec and the Welsh Gereint 437
Johannes Haußleitner (Halle), Ewald von Kleist und Seneca 442

Besprechungen

Paul Gerhard Klussmann, Die Deutung der Kunst und die Bestimmung des Dichters bei Stefan George (besprochen von Hansjürgen Linke) 443
Ulrich K. Goldsmith, Stefan George. A Study of his Early Work (besprochen von Hansjürgen Linke) 445
Herbert Kolb, Der Begriff der Minne und das Entstehen der höfischen Lyrik (besprochen von Werner Schröder) 450

REDAKTIONELLE BEMERKUNGEN

Redaktion: Berlin-Dahlem, Boltzmannstraße 3. Verlag: Heidelberg, Lutherstraße 59.

Der EUPHORION erscheint viermal jährlich im Gesamtumfang von mindestens 28 Bogen. Preis des Einzelheftes DM 10,—, des Jahrgangs DM 36,—. Sonderpreis für Studenten (bei direkter Bestellung beim Verlag) DM 28,80. Sonstige Bestellungen bei jeder Buchhandlung. Abbestellungen nur mit einmonatiger Kündigungsfrist zum Jahresschluß.

Manuskripte nur nach vorheriger Vereinbarung erbeten. Für unverlangte Einsendungen wird nicht gehaftet. Diese können nur gegen Erstattung des Portos zurückgesandt werden. Für die technische Einrichtung der Manuskripte ist ein Merkblatt maßgebend, das bei der Redaktion erhältlich ist. Die Mitarbeiter bekommen von ihren Beiträgen zwanzig unberechnete Sonderabzüge, bis zu dreißig weitere gegen Erstattung der Selbstkosten.

Besprechungsexemplare bitte ausschließlich an die Redaktion. Eine Verpflichtung zur Besprechung unverlangter Rezensionsexemplare besteht nicht. Sie werden jedoch in der Rubrik „Eingesandte Bücher" angezeigt.

Alle Rechte, auch das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten. Printed in Germany.
Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

Satz u. Druck: Carl Winter, Universitätsverlag, gegr. 1822, GmbH., Heidelberg, Abt. Druckerei

Zum neuen Jahrgang

Der vierte der Jahrgänge, die wir betreuten, liegt abgeschlossen vor uns. ele Hoffnungen, die wir hegten, als wir die Leitung dieser Zeitschrift übernmen, haben sich nicht erfüllt. Die Führung einer wissenschaftlichen Zeitrift wird heute durch so vielfältige unberechenbare Faktoren erschwert und tört, daß nicht nur Mut, der das Mißverständnis nicht fürchtet, und Geduld, keinen Lohn erwartet, die redaktionelle Arbeit ermöglichen. Anstrengender die Erprobung solcher Tugenden ist die nicht immer erfolgreiche Bemühung, e Zeitschrift dem Zufallsangebote fernzuhalten, das heute den wissenschaftnen Markt beherrscht. Dieses Angebot bedrückt weniger durch Ungediegenrt als durch Einfallslosigkeit. Für die meisten unseres Faches, so muß es uns h vierjähriger Erfahrung erscheinen, sind nur die vielberedeten Gebiete der ntschen Literaturgeschichte ein achtbarer Gegenstand der Forschung. Eine die, die sich literarhistorischen Themen des achtzehnten oder gar siebzehnJahrhunderts widmete, wäre eine redaktionelle Sensation. Sie ist uns allzu ten beschert worden.

Dieser Beschränkung des Aufgabenkreises entsprechen eine geistige Unbefenheit und Unbeweglichkeit im Methodischen, die den Ruf der Belanglosigt, der die germanistischen Bestrebungen seit Jahren bedroht, zu fördern genet sind. Welche Unbefangenheit sich hier andere historische Disziplinen behrt haben, ist beschämend im Vergleich mit den Bräuchen, die wir in den nsendungen, die uns erreichen, walten sehen. Ein Zitat aus einem Artikel des nchener Archäologen Ernst Buschor *Begriff und Methode der Archäologie* n hier unbeschwerter für unsere Ansichten zeugen, als uns das an dieser lle möglich wäre:

> Es ist klar, . . . daß erst da, wo Gefühl und Phantasie den Grund schwanken machen, der feste Boden der eigentlichen Erforschung der geformten Welt beginnt. Dies klingt wie ein Widerspruch, liegt aber im Wesen des Geistes überhaupt, der eben „fliegen" oder, mit einem anderen Bild: „schwimmen" will. Das Unerforschte kann in der Tat mit dem Luftraum oder dem Meer verglichen werden. Bleiben wir beim Meer, so würde jene niedere Art von Vorarbeiten mit dem Hineinschreiten des Badenden vergleichbar sein, der auf dieser Strecke noch nichts vom Wesentlichen des Elements verspürt; erst an dem Punkt, wo der feste Boden verlassen wird, wird die Tiefe erfahren und durch ihr gemäße Bewegung, das Schwimmen, gemeistert. Nun wird freilich unser Vergleich gewöhnlich im umgekehrten Sinn verwendet. Mit dem schönen Wort „Schwimmer" wird der bezeichnet, der das Element nicht meistert, also der Zappler; ja es wird oft tadelnd verwendet zur Kennzeichnung jedes Forschers, der über die niederen Vorarbeiten hinaus ins Reich des Gefühls und der Phantasie sich begibt. Und da Formforschung und Kunstforschung dieser Kräfte nicht entbehren können, wird dieser Forschung überhaupt Willkür und Haltlosigkeit vorgeworfen. Nach dem oben Gesagten mit Unrecht. Es kommt eben darauf an, die richtigen Empfindungen und Vorstellungen zu haben, eine gesunde und klare Gefühls- und Phantasiewelt in sich zu erziehen, die das „Schwimmen" ermöglicht. Bei näherer Betrachtung zeigt sich, daß keine Art von wirklicher Forschung, und sei es im Rahmen der „exaktesten" Disziplin, dieser Organe und ihrer Ausbildung entraten kann.

Wir empfehlen diese Zeilen unseren Lesern nicht ohne Grund. In einer ge manistischen Methodenlehre – darüber ist wohl leicht Übereinstimmung zu e zielen – wären sie undenkbar. Darüber eben gälte es nachzudenken, falls ur an der Besserung unserer Zustände liegt, die eine im prahlerischen Kulte d Unbedeutenden erstarrte methodische Glaubenslehre zu kanonisieren trachte Dem Geist des Kleinlichen folgt das Flüchtige, Ungenaue, Phrasenhafte au dem Fuße. Der Pedant ist nicht selten ein Schwätzer.

*

Die größten Unannehmlichkeiten bereiten jedoch heute den Betreuern de Fachorgane die Rezensenten und die rezensierten Autoren. Die ersteren da durch, daß sie sich kaum finden lassen, wenn Werke etablierter Autoren ge würdigt werden sollen, oder daß sie zwar bereitwillig Besprechungsaufgabe übernehmen, aber die Einlösung ihrer Versprechen über Jahre hinaus verzö gern, so daß das Moment der Aktualität, das auch die Forschungsdiskussione bestimmt und eine zeitgerechte Kritik der Neuerscheinung verlangt, nur selte berücksichtigt werden kann. Es ist klar, daß so ein falsches Bild der Bestre bungen und Ergebnisse unseres Fachs entstehen muß. Der Zufall regiert hie peinlich, und jeder Versuch, seinen Launen zu steuern, wie wir ihn im 5l Bande unternahmen, scheitert immer wieder an der Säumigkeit oder Zerstreut heit der Rezensenten.

Die rezensierten Autoren verzeichnen fast ohne Ausnahme jede Kritik, s glimpflich sie auch sein mag, als Parteinahme, ja böse Anstiftung der Re daktion. Wir fühlen uns der Pflicht, solche Vorstellungen zu korrigieren, ent hoben. Doch nicht nur die Herausgeber, sondern auch die Rezensenten sind vo Mißverständnissen gröbster Art keinesfalls sicher. Ein jüngstes Beispiel lehrte daß der Rezensent der Androhung gerichtlicher Verfolgung gewärtig sein muß falls ihn die wissenschaftliche Leistung des Rezensierten nicht überzeugt.

Wenn die Herausgeber sich allen Mißverständnissen und lästigen Beanspru chungen zum Trotz entschlossen haben, auch weiterhin im Euphorion Bespre chungen und Forschungsberichte zu veröffentlichen, so tun sie das, weil sie de Überzeugung sind, daß die kritische Erörterung zu den unerläßlichen Exerzitie unserer Disziplin gehört. Die Goethesche Maxime: *Bilde, Künstler! Rede nicht!* die altersmilde Meister unseres Fachs gern zitieren, um das kritische Geschäf weniger abgeklärten Eiferern zu überlassen, gilt wohl nicht für ein Fach, da aus dem Geiste der Kritik geboren ist.

*

beginnen wir das fünfte Jahr unserer redaktionellen Leitung ohne die
nungen, die uns zur Übernahme unseres Amtes überredeten. Daß wir uns
uen, ihm auch weiterhin unsere Kraft und Zeit widmen, unsere Zustim-
g geben zu können, wird uns erleichtert durch die Bereitschaft eines engli-
n Germanisten, die redaktionelle Verantwortung mit uns zu teilen. Als
er Herausgeber wird Professor Frederick Norman, Ordinarius für Ger-
ische Philologie an der Universität London, an unsere Seite treten. Was
ns und unseren Lesern von seinem Rat, seinem Urteil, seiner reichen wis-
haftlichen Erfahrung versprechen, müssen wir der Fachwelt nicht im
lnen vor Augen führen. Sie wird uns auch die festrednerischen Gemein-
e ersparen, die man heute als Zugabe erwartet, wenn sich Vertreter zweier
nen, gleichgültig welcher Prägung, auf welchem Gebiete und aus welchem
de, gemeinsamen Aufgaben verpflichtet fühlen. In der akademischen Welt
r der natürliche Zustand erhalten, wenn die Kollegialität der Nationalität
Forscher nicht gestattet, zum Anlaß besonderer Erwägungen zu werden.
ch kann der von Deutschen gepflegten Wissenschaft vom Deutschen
s nützlicher sein als die Mitarbeit ihrer Vertreter außerhalb unserer Gren-
nd deutscher Lehrstätten. Wir versprechen uns viel davon, daß sie in un-
Zeitschrift nicht nur Gastrecht genießen, sondern auch die Geschicke des
orion mitbestimmen.

Richard Alewyn Rainer Gruenter Walther Killy

Die Erzählkunst des *Rother*-Epikers

von

Hans Fromm (München)

I

Übergang von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit vollzog sich im Mit-
er während langer Zeiträume, doch stufenartig. So wurden noch Stufen
nnen, nachdem andere Bereiche längst die Schriftlichkeit erreicht hatten.
deutsche Mittelalter übte, mit ganz geringen Ausnahmen, in der Volks-
he bis zum 12. Jahrhundert die Gabe klarer Unterscheidung. Der Sprach-
r, der seit dem 9. Jahrhundert begonnen hatte, in deutscher Sprache auf
ment aufzuschreiben oder aufschreiben zu lassen, was ihn für Bildung und
weisung wert und notwendig dünkte, überlieferte in Bericht und musi-
hem Vortrag und sicher auch in Einübung von Generation zu Generation
lungen, Lieder oder – allgemeiner – Stoffe, die von großen Männern der
zeit und ihren Taten handelten und überhaupt Ereignisse festhielten, in

denen sich Begegnung und Erfahrung mitmenschlicher Art spiegelten. Das Gedächtnis erschien allein als der rechte Aufbewahrungsort für derlei Geschichten, in denen sich nicht das spätantik-christliche Bildungserbe in seinem Missionsauftrag bekundete.

Die Scheidung der Sphären ist ein den verschiedenen Kulturen in verschiedener Weise eigenes Merkmal; und für das karolingische Frühdeutsch ist bekannt, daß der berechtigte Hinweis auf diese Scheidung die Kirche von dem Vorwurf entlastet hat, das deutsche Altertum durch Vernichtungstaten verschüttet zu haben. Andererseits wird die Dichtung des deutschen Mittelalters stärker, als es die historischen Darstellungen der Literatur erkennen lassen, von der Begegnung zweier Kulturen bestimmt, deren eine im Bewußtsein der Unterlegenheit gegenüber einer hochentwickelten Schriftkultur ihre mündlichen Traditionen durch Beilegung eines Wertakzents in eine Sonderentwicklung drängte.

Mündlich fortgeerbte Dichtung bedarf des Trägers. Kennzeichen derartiger tragender Gemeinschaften ist das Bewußtsein der Zusammengehörigkeit gegenüber anderen sozialen Gruppen und das Bewußtsein der Aufgabe. Wir glauben heute zu sehen, daß es nicht ‘das Volk’ war, das die als frühzeitliche Geschichte begriffenen Heldenerzählungen weitertrug, sondern daß sie sippengebunden im Hochadel fortlebten (K. Hauck). Die philologischen Beweise erscheinen uns noch nicht sehr kräftig, doch stimmt zu solcher Annahme das, was wir an den Literatur gewordenen Denkmälern der staufischen und nachstaufischen Zeit selbst ablesen können. Die noch bei den Heldenepen festgehaltene Anonymität des Dichters entspricht einem ‘vorliterarischen’, mit der Mündlichkeit und ihren Traditionsformen zusammenhängenden Bewußtsein (O. Höfler).

Daneben war mündliche Dichtung – soweit wir sehen und uns von anpreisendem Artistenstolz (Marner) berichten lassen: buntester Art – in der Pflege des einzigen Berufsliteraten, -sängers und -deklamators im Mittelalter, des Spielmanns. Wir nehmen seine Existenz ernst und sind auch nicht bereit, im Begriffe ‘Spielmannsdichtung’ einen romantischen Ausweg bei der Kennzeichnung eines schwer bestimmbaren Dichtungstyps zu sehen. Ebenso erscheint uns die Einengung auf gewisse stilistische Merkmale für spielmännische Dichtung zu gewaltsam. Die Dichtung des Spielmanns, in dem wir nicht einen durch einen Stand gebundenen, sondern durch eine Lebensform bestimmten Typus sehen (Wareman), ist an dem von ihr gezeichneten menschlichen Leitbild ebenso kenntlich wie an bestimmter Thematik – wenigstens so lange, bis das Thema dem Zwang aller Mode folgt und über den Kreis seines ursprünglichen Trägers hinausgreift. ‘Brautwerbung’ ist eines dieser – übrigens wenigen – großen Themen des Spielmanns. Fremdes, aus mittelmeerischer und byzantinischer Novellistik und Märchenwelt stammendes und in mündlichem Vortrag lebendes Erzählgut führte er in den deutschen Sprachbereich ein[1]. Solche Novellistik gehorchte einem anderen Spannungsgesetz als die Geschichten aus der altheimi-

[1] Th. Frings, *Die Entstehung der deutschen Spielmannsepen*, ZfdGw 2, 1939, S. 306–321.

n Vorzeit. Sie wird die erste betont internationale Dichtung auf deutschem
en, die uns mit ihren Konturen faßbar ist.
icher ist, daß Spielleute schon früh einzelne Stücke ihres Repertoires im
rtlaut dem Schreibstoff anvertrauten, wenn ein Mäzen sie dazu in den Stand
te. Doch sind solche Stützen des Gedächtnisses – als Krücken der Münd-
keit – grundsätzlich anders zu bewerten als der in schriftlicher Fixierung
achte und geplante Text, auch wenn beide mündlich vorgetragen wurden.
n für diesen bedeutete der mündliche Vortrag vor einer Gesellschaft Hören-
Reproduktion, für jene aber erneuerten Vollzug, Repräsentation.
n vielen Fällen haben wir es andererseits mit illiteraten Spielleuten zu tun,
charakteristische Eigenschaften des Dichtungstyps erklären sich gerade
der Pflege durch den Illiteraten. Johannes Cotton schreibt in seinen *Musica*
fang des 12. Jahrhunderts): *unde et ioculatores et histriones qui prorsus sunt*
erati, dulcisonas aliquando videmus contexere cantilenas[2].
as Leben einer Dichtungsart in der Mündlichkeit, handle es sich um das
us heroicum oder historicum bzw. pseudo-historicum oder um die kleineren
men der abenteuerlichen pointierten Kurzerzählung, ist nicht möglich ohne
bestimmte Technik der Stoffdarbietung[3]. Der Erzähler oder Sänger besitzt
n bestimmten Vorrat an technischen Hilfen, die zur Ausfüllung bestimmter
ndlungszüge im kleinen wie zur Verknüpfung im großen dienen. Wer einen
hen Schatz von Handlungsformeln (Schablonen) besitzt, kann einem Mo-
-komplex) zum Leben in der Erzählung verhelfen. Andererseits kann sich
, dem eine epische Wirklichkeit entgegentritt, diese zu einem Handlungs-
ma von bekannten Formeln ordnen; sie kann schablonisiert werden. Ja so-
die menschliche Existenz, der außergewöhnliche Züge eignen, kann sich nach
iven und Schablonen stilisieren und die Grenzen von Realität und Dichtung
chwimmen lassen[4].
o ist die Schaffung einer episch gerundeten, pointierten Fabel nicht ein Akt
achtsamen Auswickelns von Voraussetzungen und Gegebenheiten, sondern
einmaliger Vorgang von Analogieschöpfung, nach dem alles andere wie von
st ablaufen kann. Der Vortragende eines bereits geschaffenen Epikons ist
erfahrenen Schachspieler nicht unähnlich, der bei bestimmten Konstella-
en, deren Entscheidungscharakter er kennt, zwischen wenigen möglichen
en wählen darf, welche durch ihr Wirkungsschwergewicht den Ablauf bis
nächsten Entscheidungskonstellation bestimmen. So kann der Spielmann
chen verwandten und gleichsinnigen Motiven wählen, bei Beschränkung
großen im kleinen variieren oder auch in durchbrechendem Entschluß den
ndlungsstrom in ein neues Bett überleiten.

t. von E. Auerbach, *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Bern 1958, S. 218.
lgemeine Bemerkungen dazu schon bei J. Meier, *Werden und Leben des Volksepos*, Halle 1909.
verstehe ich die Nachweise, die F. Panzer, *Erzbischof Albero von Trier und die deutschen Spielmannsepen*, in *Germanistische Abhandlungen. Festschrift für H. Paul*, Straßburg 1902, achte.

Diese Dinge sind neuerdings für ein bestimmtes Thema, die Brautwerbung, mit einer der Erhellung des ganzen Phänomens dienenden Systematik dargestellt worden von Th. Frings und M. Braun[5]. Ihr Material ist teils unbearbeitet, teils entwickelt, teils – wie bei den Serben – in letzter Stunde mündlicher Tradition abgewonnen oder aber aus Buchwerken herausfiltriert, die auf den Schemata mündlicher Erzählung ruhen. Hier ist also ständig von Formen und Inhalten, die aus anderem Geiste, späterem oder früherem, der Fabel zukamen, zu abstrahieren. Die Frühentwicklung nach dem Gesetz der Analogie kann dabei methodische Hilfe sein.

Wer an volkstümlichen Formen der Dichtung interessiert ist, wird Erweiterungen, Veränderungen aus dem Geiste der Schriftlichkeit beiseite räumen, um zu dem gesuchten 'reinen' Schema vorzustoßen. Den Literaturhistoriker wird dagegen die Aufgabe reizen, den umstürzenden Wandel in der Kunst der Darbietung zu beleuchten[6]. Der Schritt von Mündlichkeit zu Schriftlichkeit kann als ein verändertes Verhältnis des Menschen zu seiner Wirklichkeit verstanden werden. Er erkennt sich nicht nur im Schnittbereich metaphysischer Bezüge hängend zwischen Heil und Verdammnis, sondern auch aufgerufen, Welt und Menschen als Artist mit dem Ziel geschickter Lebensmeisterung zu begegnen. Das führt zu einer Psychologie, wie sie die Neuzeit entwickelt hat. Es treten Züge am Menschen hervor, die sonst verborgen bleiben. Aus lateinischer Literatur ist ein solches Wirklichkeitsverhältnis schon vor dem 12. Jahrhundert bekannt: Ekkehards IV. *Casus Sti Galli* und der *Ruodlieb*-Roman stellen es dar[7]. In der Volkssprache bricht es in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts durch.

Die besondere Art und Weise, Welt zu erfassen, läßt den Dichter den alten einfachen Nexus zwischen den Motiven als ungenügend empfinden. Die alten Handlungsgelenke waren dazu da, ein Gebilde überschaubaren Ausmaßes zusammenzuhalten. Die motivische Formel verbürgte einen von Etappe zu Etappe vermessenen Fortschritt der Handlung, die Kette einen auf Spannung und Lösung zielenden Ablauf. Das Zeitmaß solchen Erzählens war abhängig von der Dichte formelhafter Motive. Raffen und Verweilen geschahen nicht

[5] Th. Frings u. M. Braun, *Brautwerbung*, T. I, Leipzig 1947 (Berichte über d. Abhandlungen d. Sächs. Akad. d. Wissensch., phil.-hist. Klasse, Bd. 96, H. 2); vgl. auch F. Geißler, *Brautwerbung in der Weltliteratur*, Halle 1955.

[6] Man vgl. als ähnliches Anliegen an anderem Punkte A. Heusler, *Die Anfänge der isländischen Saga*, Berlin 1914 (Abhandlungen d. preuß. Akad. d. Wissensch., phil.-hist. Klasse, 1913, Nr. 9), und K. Liestøl, *Upphavet til den islendske ättesaga*, Oslo 1929, bes. S. 49f. Neuerdings vortreffliche Beobachtungen bei dem von Rychner (s. u. Anm. 10) beeinflußten H. R. Jauß, *Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung*, Tübingen 1959, S. 142ff. (Beiheft zur Zeitschrift f. Roman. Philologie, H. 100), anläßlich eines Vergleichs des altfranzösischen *Roman de Renard* mit dem mittelhochdeutschen *Reinhart Fuchs*. Wenn hier das deutsche Epos gegenüber dem der Mündlichkeit des Jongleur-Vortrags verhafteten französischen Werk als das aussparende und verknappende erscheint, ist eben damit die (am *Rother* nicht abzulesende) Stufe des reinen Lesewerks erreicht.

[7] Vgl. W. Mohr, *Wandel des Menschenbildes in der mittelalterlichen Dichtung*, Wirk. Wort, Sonderh. 1, S. 40. (Die Anm. 9 angeführte Stelle aus Notkers Karlsgeschichten [*Geschichtsschreiber der deutschen Vorzeit*, II, 9], wo die fränkischen Hunde als den numidischen Löwen überlegen angesprochen werden, braucht vermutlich noch als Hintergrund *Eccles.* 9,4: *melior est canis vivus leone mortuo.*)

h der perspektivischen Sicht des Erzählers, waren also nicht auf den Sinn chen Ablaufs, sei es in der Wirklichkeit, sei es in der Imagination, bezogen. er Gegensatz zur Formel ist die epische Evolution. Die Darbietung des lmanns wurde in dem Augenblick als nicht mehr hinreichend empfunden, em der Hörer erfahren wollte, wie sich eines aus dem anderen heraus entkelte und wie diese Entwicklung in die Wirklichkeit menschlicher Erfahrung elassen war. Die Wirklichkeit brauchte nicht die des Hörers zu sein. Das langen nach epischer Mimesis lag ihm wie den Jahrhunderten nach ihm fern. r das, was der Spielmann nun in der Generation des Umbruchs leisten sollte was ihm aus seiner eigenen Welterfassung heraus als Aufgabe vorschweben te, war die Verbindung der Handlungsformel mit der in der sinnlichen tur sich abgrenzenden Welt. Beileibe nicht, daß er sich theoretischen Reionen hingegeben hätte; besser, lebendiger, greifbarer erzählen – das stand vor Augen, denn es bedeutete sein Brot. Anpassung war nicht nur das Lesgesetz seiner Helden, sondern auch seiner selbst.

us dem kurzen Vortragsstück mußte dabei ein eigentlich literarisches Werk den: das Epos. Es besaß die größere Weiträumigkeit, in der die Begebenen miteinander in einen komplexeren Bezug treten konnten. Dabei mußte als Gebrauchs- und Zweckdichtung ohne ein eigenes künstlerisches Proum, vielmehr häufig um Anlehnung an das genus heroicum oder an höfische leformen bemüht, seine Übersichtlichkeit behalten. Eine Komposition, wie mancher Artusroman aufweist, der Erzählungsfäden lange ruhen lassen und dann dem Gewebe einschlagen kann, durfte sich die Spielmannsgeschichte t erlauben. Die Erinnerung des Hörers wie auch die korrespondierende des hters oder Rezitators war nicht eigentlich begrenzt, aber sie integrierte t. Das läßt sich jedenfalls aus Spuren in dem Erhaltenen ablesen, und die beredeten Widersprüche in den großen buchliterarischen Heldenepen sind t nur Hinweise auf die Spannung, die zum Liede, sondern auch auf die, he zu den Baugesetzen des kürzeren spielmännischen Epos des 12. Jahrderts besteht.

er Mann, der das Epos formte, gab dem Stoffe auch die feste, wenn auch t alleingültige Gestalt. Am Epos, das die spielmännische Stufe durchlaufen te (z.B. der *Ortnit-Wolfdietrich*-Komplex) oder auf ihr stehengeblieben war . die *Herzog-Ernst*-Fassungen), läßt sich noch in der Vielzahl der einander rschneidenden Handlungsformeln erkennen, wie vordem die Fabel in Bewe- g war in der Weise, daß jedesmaliger Vortrag die gültige Form produzierte. *Kudrun*-Epos zeigt in unnötiger Vervielfachung die motivischen Varianten vertriebenen Recken, des betörenden Sängers und des Helden in Kaufnnsverkleidung nebeneinander. Sie führen alle zum gleichen Ziel, der Genung der Jungfrau, und waren auf früherer Stufe austauschbar. Daneben es Beschreibungen, die schwebende Motive waren, gleichsinnig in den verjedensten Handlungszusammenhängen verwendet werden konnten. Der

erste *Rother*-Epiker befand sich grundsätzlich in keiner anderen Lage als Homer oder der erste *Nibelungen*-Epiker[8]. Seine Arbeit war Entscheidung über einen in Bewegung befindlichen Stoff – und oft genug auch Kompromiß.

Die Epen vor dieser Geburtsstunde des Epos waren anderer Art: die karolingische Bibelepik schließt an antike und germanische Tradition an. Auch auf die Bibelepen der salischen Zeit (*Genesis*, *Exodus*), denen die Bezeichnung des Epos nur wegen ihrer äußeren Form zukommt, hat die Antike mittelbar eingewirkt[9]. Sie zielen auf Stoff-Übermittlung. Dieser Stoff wird nicht als Fabel erfaßt; die Möglichkeiten des Stoffes zu Ballung, Rundung, Verdichtung und Aussparung berühren das Zeitbewußtsein des Epikers nicht. Die *Wiener Genesis* erhält noch dann und wann die Illusion des atmosphärischen Raumes aufrecht, aber die Darstellung geschieht auch hier in einer zeitlosen, d. h. abschnittslosen Flächigkeit, die eine abstrahierende Wirkung ausübt. Der Epiker ist noch weniger als Otfrid nur seinem Stoffe hingegeben. Er wendet sich dem Hörer zu, legt ihm ein Ereignis aus, redet moralisierend auf ihn ein, erinnert und ermahnt: *tua res agitur*. Geschehen hat nur insofern Gewicht, als es bedeutet, Glied in einem außerhalb des Epos liegenden Bezugssystem ist. So wird Handlung unterbrochen, wieder aufgenommen; was mit szenischen Regieanweisungen begann, verblättert oder mündet in symboldeutende significatio. Erzählerische Einheiten werden nicht erfaßt; die Formen der Darbietung sind expressiv, so wie die Begebenheiten auf den goldgrundigen Bildern der romanischen Buchmalerei expressiv stilisiert sind. Der gemächliche Ton des patriarchalischen Kärntners und sein sicherer Besitz an zuständlich erfahrener Welt täuschen darüber nicht hinweg.

Die *Exodus* ist sinnlicher, rundender als die *Genesis*, schwellt etwas mehr auf, ist aber im Raumgefühl und im Bewußtsein der Aufgabe zur Geschehensdeutung durchaus auf dem Stande der *Genesis*. Die Quelle des Alten Testaments prägt das Denken in Schriftlichkeit, auch wenn manche Formel dem mündlichen Lied mit Helden- oder Abenteuerstoff abgehört ist.

Die Geschichten der *Kaiserchronik* bedeuten einen Schritt auf dem Wege zu dem Epos, das die Bausteine aus den erzählerischen Möglichkeiten der Fabel selbst gewinnt. Sie nehmen eine Mittelstellung zwischen der frühmittelhochdeutschen Bibelepik und dem spielmännischen Epos ein – erzähltechnisch und thematisch. Manches ist in der Motivik schon rein spielmännisch. Der spätantike Roman hat auch hierher geliefert, und der Spielmann wird das eine wie das andere überliefert haben. Doch: Ziel der Bibelepik wie der *Kaiserchronik*, die aus einheitlicher Planung zu begreifen ist[9a], war die Darstellung eines grö-

[8] Vgl. C. M. Bowra, *Homer and his forerunners*, Edinburgh 1955, S. 6, 11, und A. Lesky, *Die Homerforschung in der Gegenwart*, Wien 1952.

[9] Dazu S. Beyschlag, *Die Wiener Genesis. Idee, Stoff und Form*, Wien u. Leipzig 1942 (Sitzungsber. d. Akad. d. Wissensch. in Wien, Nr. 220); ders., *Zur Entstehung der epischen Großform in früher deutscher Dichtung*, Wirk. Wort 5, 1954/55, S. 6–13. Erste ausnahmehafte Ansätze zur Szenenbildung verzeichnet Beyschlag, *Genesis*, S. 94, und *Entstehung*, S. 10f.

[9a] E. F. Ohly, *Sage und Legende in der Kaiserchronik*, Münster 1940, S. 234ff.

n heilsgeschichtlichen Zusammenhangs, der sich im Gange des Heilands wie der Weltgeschichte ausdrückt. Nur im Ganzen der Erstreckung wird einzelne Ereignis sinnvoll. Demgegenüber hat es das Epos mit spielmänni-m Stoff auf die folgenreiche, aufregende Begebenheit abgesehen, etwa die utgewinnung. Ebenso hat das Heldenepos nicht anders als das Heldenlied, Heusler nach wie vor richtig gesehen hat, das große Ereignis im Auge, das r Sieg oder Tod entscheidet. Wenn im *Orendel* eine Vita erzählt wird, ist das leichung an das Legendenschema; und bei der *Kudrun* ist noch gut zu ken, wie sich biographische Erzählteile um den episodischen Kern lagern. ie Bibelepik war Buchepik, wohl mündlich vorgetragen, aber nicht Ge-ntniskunst. In der Einstellung zum Stoff bestanden, wie kurz angedeutet, ßere Unterschiede zum spielmännischen Epos, kaum aber im Umfang; und it wird es schwer, die von Frings offen gelassene Frage zu beantworten, ob altdeutsche Kurzepos, das er als Entwicklungsstufe zwischen Lied und hepos stellt, der Mündlichkeit oder der Schriftlichkeit zugehöre. Die *Exo-* besitzt die gleiche Länge wie der von Frings verteidigte Ur-*Rother*: etwa Verse. Es ist der Umfang, den Bowra dem „short epic" als Durchschnitt richt[9b]. Auf die gleiche Länge kommt man mit den von Heusler angesetz-ra. 400 Langzeilenstrophen der *Älteren Nibelungennot*. Befreit man *Salman Morolf* von der Handlungsdoppelung, gelangt man auf knapp 2000 Verse, end der *Orendel*, so wie er überliefert ist, aber ohne die Wiedergewinnung eiligen Grabes, wieder die Länge von Ur-*Rother*, *Exodus* und *Nibelungen-*ufweist. *Oswald* ist wohl von vornherein bedeutend kürzer gewesen.

n sich sind, wie einzelne serbische Heldenlieder zeigen[10], 3000–4000 Verse einen Spielmann oder Sänger nichts Unmögliches, aber eine solche Länge t doch auch unter ungleich günstigeren Bedingungen, etwa bei geringem naß gleichzeitiger Schriftkultur, selten: Das serbische Brautgewinnungs-*Die Heirat des Zaren Dušan* (bei Vuk St. Karadžić II, 28) umfaßt 690 Verse, großrussische Byline von *Solomon und Vasilij Okulovič*, dem Gegenstück des *an und Morolf* (bei Grigorev III, 68), hat 341 Verse, die eddischen *Átlamál* n 384 Verse. Das längste bekannte finnische epische Lied mit Kalevala-I umfaßt 484 Verse bei einem sonst üblichen Umfang epischer Lieder von 200 Versen. Auch die ausgewalzten epischen Tanzlieder der Färöer kom-selten über 250 vierzeilige Kurzzeilenstrophen hinaus. Wo mehrere tau-Verse erreicht werden, wird Schriftlichkeit angenommen (*Beowulf* 3182 zeilen, *Chanson de Roland* ca. 4000 Kurzverse[11], *Moniage Guillaume II* 6600 Verse, *Odyssee* 12000, *Ilias* 15000 Verse)[12].

M. Bowra, *Heroic poetry*, London 1952, S. 337.
ch Murko, vgl. J. Rychner, *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève 55, S. 23.
r Schriftlichkeit der *Chanson de Roland* s. Rychner, aaO., S. 36. Rychner wird gestützt durch Lejeune, *Technique formulaire et chanson de geste*, in *Le Moyen-Age* 60, 1954, S. 311–334, s. S. 326–332.
eiteres bei Bowra, *Heroic poetry*, S. 330ff.

Die Mehrzahl der Kurzepen wird also wohl geschriebene Epik gewesen sein. Das heißt, daß auf ihrer Stufe schon der Beweglichkeit des Stoffes Grenzen gesetzt wurden. Wo das Kurzepos erhalten ist, läßt sich jedoch beobachten, daß die Technik der Darstellung noch auf der Liedseite und nicht auf der des Buchepos steht[13]. Die Dürftigkeit des Materials im deutschen Bereich wird erstens auf die Verdrängung durch das Buchepos und zweitens, besonders beim spielmännischen Kurzepos, auf den Gebrauchscharakter der Aufzeichnung zurückzuführen sein.

Das Großwerk buchepischen Umfangs ist innerlich der Welt des Spielmanns entwachsen, nicht aber unbedingt seiner Kunstübung. Als Übermittler, Aus- und Umgestalter denken wir ihn uns nach wie vor tätig; wobei freilich die alte Annahme des Spielmannsstandes, der in einen unaufhebbaren Gegensatz zum geistlichen tritt (Baesecke), aufgegeben werden muß. Zeugnis einer Kontinuität, die sich bei allen tiefgreifenden Metamorphosen des Spielmannsphänomens als einer literarsoziologischen Erscheinung bewahrte, ist das Repertoire des jüdischen Spielmanns aus dem Jahre 1382, das neben anderem die älteste *Kudrun*-Gestalt, den *Dvxvs hvrnt* (*Ducus Horant*), enthält. Das Erhaltene ist nur Fragment, die Darstellung episch, so daß ein beträchtlicher Gesamtumfang angenommen werden muß. Wir sehen hier, wie der Spielmann das geschriebene Großwerk, das darstellungstechnisch auf kurzepischer Stufe bleibt, vorträgt.

II

In der folgenden Interpretation soll an einem Punkte deutlich gemacht werden, wie sich der Dichter des erhaltenen *Rother*-Epos mit dem ihm überkommenen Handlungsschema in der Erzähltechnik und im Aufbau der Handlung auseinandersetzt. Wir wählen einen Ausschnitt aus dem Schema 'Brautwerbung'. Die umstrittenen Probleme der *Rother*-Philologie dürfen dabei offen bleiben: die Unklarheit über die Vorstufen des in der Heidelberger Handschrift 390 und einigen Fragmenten überkommenen Textes (Ur-*Rother* von Frings verteidigt, von Krogmann u.a. abgelehnt); das Verhältnis zwischen erhaltener *Rother*-Dichtung und *Osantrix*-Sage in der *Thiðrekssaga* (Frings: Abspaltung der *Osantrix*-Sage von der Liedstufe der *Rother*-Sage; Krogmann: *Rother*-Dichter benutzte *Osantrix*-Motive[14]); die Frage der Einheit der Heidelberger Textgestalt: früher bestritten (u.a. von Edzardi, v. Bahder, Wiegand, de Vries), neuerdings öfter verteidigt (Panzer, W. J. Schröder, Siegmund) oder aus methodischen Gründen zurückgestellt (de Boor). Dafür, daß es keinen Ur-*Rother* gegeben hat, daß die Geschichte von einem König namens Rother zum ersten Male mit einem Epos der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts erzählt wurde, läßt sich geltend machen, daß der neu entdeckte *Horant*, der kräftig *Rother*-Motive und -Personal benutzt hat, auf nichts anspielt, was vom erhaltenen Epos abweicht.

[13] Vgl. Bowra, aaO., S. 337.
[14] Vgl. auch W. J. Schröder, *König Rother*, DVjS 29, 1955, S. 413, Anm.

wäre andernfalls denkbar, daß er Motive oder Namensformen bewahrt te, die in der *Osantrix*-Sage zu finden sind; womit ein früher Zusammenhang schen *Rother* und *Osantrix* und eine Entwicklung der *Rother*-Fabel zugleich wiesen wären. Gab es keinen Ur-*Rother*, mußte unser Epiker das Schema ndlich tradierter Dichtung einem Liede, Kurzepos oder auch ungeformter zählung entnehmen und es zur Handlungsgrundlage einer Rother-Geschichte chen. Das lag dann nahe, wenn in Rother eine Gestalt der zeitgenössischen storie abgebildet werden sollte (Roger II. nach Panzer, Siegmunds Argunte für Heinrich VI. überzeugen mich nicht). Denkt man an die Autharirbung, ist man zur Annahme einer längeren Sagengeschichte verpflichtet, dann besteht angesichts der Handlungsdoppelung eigentlich kein Grund, gegen ein kürzeres, noch der Mündlichkeit verhaftetes Epos mit einfacher utgewinnung zu sperren, wie Krogmann es tut. Auch die Frage, ob der hter des Epos ein Spielmann (Krogmann) oder hoher Geistlicher am Welfen- (Menhardt, ähnlich de Boor) war, eliminieren wir. Für die Fragestellung ist so viel von Belang, daß die Abmilderung spielmännischer Eigenarten[15] zusten einer Annäherung an den Stil der Heldenepik keinen Aufschluß über Verfasser gibt. Der Spielmann umfaßte die ganze Skala, wie etwa das *itentiar* des Thomas von Chabham um 1220 ausweist[16]. Der Mimus bewegte auch im frommen Legendenton. Schon aus dem 10. Jahrhundert berichtet bert von Trier, daß ein Spielmann Leben und Bekehrung des heiligen Theovorgetragen (*referentem*) habe. Für den Fall, daß man annehmen will, dem ker habe selbst Spielmännisches ferngelegen, muß man ein früheres Leben Sage annehmen; denn den später sehr häufigen Sachverhalt, daß ein urünglich in mündlichem Spielmannsvortrag beheimatetes Motiv oder Stilistin allgemeines literarisches Klischee wird, kann man kaum der Zeit unseres *ther*-Epos schon zuschreiben.

Folgende Motive bestimmen den Gang einer Brautwerbungserzählung (wo- ich gleich, wenn Parallelmotive vorliegen, mich für das im *Rother* gewählte scheide)[17]:

Ein Herrscher soll heiraten. In einer Beratungsszene wird ihm von einem er nächsten Untergebenen, dem Berater, eine fremde, schöne Herrscherhter genannt. Für diese ist der Herrscher sogleich entschlossen. Er schickt nen – Werbungsboten aus. Die Werbung wird dem Vater des Mädchens vorragen, der sie ungnädig aufnimmt. Oder: Der Herrscher fährt selbst mit m Aufgebot an den fremden Hof, gibt sich als vom Herrscher landesverbener Recke aus, bietet dem Vater des Mädchens seine Dienste an. Auf irdeine Weise (Freigebigkeit, Pracht, Kultur) erweckt er die Aufmerksam-

usammenstellungen bei A. Edzardi, *Untersuchungen über König Rother*, Germ. 18, 1873, 423ff.

bgedr. bei E. Faral, *Les jongleurs en France au Moyen-Age*, Paris 1910, S. 290.

de Vries, *Die Brautwerbungssagen*, GRM 9, 1921, S. 330–341; 10, 1922, S. 31–44, in der Berteilung mehrfach abweichend, stellt z. B. die Beratungsszene außerhalb des Schemas.

keit von Tochter und Mutter. Beide sind ihm wohlgesinnt[18]. Die Tochter hat den Verkleideten überhaupt noch nicht oder nur von ferne sehen können und ruft ihn heimlich ohne Wissen ihres Vaters in ihre Kemenate. Dort äußert das Mädchen unumwunden seine Neigung, der Mann gibt seine Identität preis. Beide überlegen gemeinsam Überlistung des Vaters und Fluchtplan. (Die Flucht kann z.B. – wie in der Hilde-Erzählung, der *Rother* muß hier anders verfahren – in der Form der Kaufmannslist ausgeführt werden: das Mädchen kommt auf das Schiff des Werbers, um Waren anzuschauen. Das Boot sticht plötzlich in See. In vielen Fällen schließt sich eine Verfolgung durch den Vater an.)

Höhepunkt dieser Handlungskette ist die Begegnung von Mann und Mädchen in der Kemenate. Sie ist in fast allen Fällen (Ausnahme z.B. die Apollonius-Werbung der *Þiðrekssaga*) zur Szene ausgeformt, während die Vorbereitungen, die immer für dies risikoreiche Treffen nötig sind, meist in die Form kurzen Berichts gekleidet sind, etwa in der Art: die Königstochter trug heftiges Verlangen, den fremden Recken zu sehen und zu sprechen, und sandte nach ihm und bat ihn, er möge zu ihr kommen.

Die Kemenatenszene wird z.B. in folgenden Erzählwerken berichtet: bei Fredegar (III,17) in der Chlodwig-Werbung, im Rahmen der *Þiðrekssaga* in der Samson-, Herburt-, Attila-, Apollonius- und Osantrix-Werbung, im *Oswald*, in der Horant- und der Herwig-Werbung der *Kudrun*, der Horant-Werbung im *Ducus Horant*, in der Tristan-Werbung bei Eilhart und Gotfried, in der Hugdietrich-Werbung im *Wolfdietrich* B, im *Ortnit*, in der Karl-Werbung im *Karlmeinet*, im mittelenglischen *King Horn and Rymenhild*, in der großrussischen Byline vom reichen Werber Solovej Budimirovič, im serbischen Lied von der Heirat des Jaković Stojan, im Märchen vom *Goldener*, in verschiedenen Geschichten aus *Tausendundeine Nacht* (133.–135., 720.–738. Nacht) und anderswo[19].

Hervorstechendstes Merkmal der zur Kemenatenszene führenden Handlungsfolge im *Rother* ist die lückenlose Umsetzung in Auftritte. Der Dichter gestaltet acht Szenen, die symmetrisch angeordnet sind:

I (1815–42[20]) Aufzug der Prinzessin und
(1843–80) Aufzug Rother-Dietrichs
II (1881–96) Beschenkung der Spielleute
III (1897–1925) Verbreitung des Gerüchts der Freigebigkeit
IV (1926–45) Prinzessin und Herlint in der Kemenate
V (1946–2039) Herlint bei Dietrich. Hinzutreten Asprians
VI (2040–2101) Prinzessin und Herlint in der Kemenate
VII (2102–49) Herlint bei Dietrich. Hinzutreten Asprians
Zwischenauftritt (2153–77): Dietrich und Berhter. Das Schauspiel der Riesen
VIII (2178–2317) Kemenatenszene: Rother–Prinzessin.

[18] Vgl. F. Panzer, *Hilde-Gudrun*, Halle 1901, S. 338. (Anm. 19 u. 20, s. S. 357)

Gegenüberstellung in I entspricht die Gegenüberstellung der parallel ge-
ten Szenen IV.VI und V.VII. Die Doppelheit mündet schließlich in die
heit der Kemenatenszene, welche, genetisch gesehen, die Keimzelle des
zen ist.

ie Zahl der Auftritte ist in den anderen Dichtungen mit dem gleichen
ema gewöhnlich weit geringer. In der Partie der Horant-Werbung der *Kud-*
(Str. 391–410) ist allein die Begegnung von Werber und Jungfrau zur
ne ausgeformt; alles übrige bleibt Erzählbericht knappster Art. (Die voran-
angene Bitte der Tochter an den Vater, Str. 386, gehört ebenfalls zur Motiv-
e; sie steht im *Rother* hinter der Kemenatenszene.) *Ducus Horant* und *Her-*
gestalten nach dem *Rother* noch am stärksten szenisch. Die Begegnung im
ort ist durch doppelten Botengang vorbereitet, und wenigstens das erste
fen zwischen Botin und Werber hat szenische Ansätze, wenn auch der Auf-
der Jungfrau und die Botschaft des Mädchens auf die Erzählerebene nivel-
werden: *litilli stundu siðaʀ sendir hon sina fylgisskonu til at spyria huerr*
ʀ se eða hvadan hann kom. eða huerra ærenda hann feʀ. Han suarar ec heiti
urt . . . (Bertelsen II, 52, 18–21).

ther I bietet nicht Handlung, sondern Repräsentation: die Prinzessin
eitet zur Tafel (*zo dische* 1818,42). Der Raum, über den sie sich bewegt, ist
t bezeichnet, so daß ein geschlossener szenischer Eindruck nicht entsteht.
l aber ist die Räumlichkeit in der Bewegung der Personen festgehalten:

1821 *Die urowe begonde v o r e g a n;*
hundert megede lossam
die u o l g e d e n ir zwaren.

enübergestellt werden *Daz aller uordirste wiph* (1829) und *Die anderen me-*
alle samen (1833): die Eine – die vielen. Sie sind alle mit edlen Stoffen ge-
iet, und mancher mußte ihre Schönheit ansehen, als die Frau zur Tafel
itt (1840–42). Das ist topisch; man hat es noch im Aufzug der beiden Isol-
bei Gotfrid (10885 ff.). Seine Kunst erst vermag darzustellen, w i e die Frau
bewegt, das eng anliegende Gewand trägt, wie das leise Schlurfen des Gan-
mit der Wachheit des jagdfrohen Blickes kontrastiert[21]. Umgekehrt läßt
Vergleich z. B. mit dem Crescentia-Aufzug der *Kaiserchronik* (11744 ff.) er-
nen, wie beim *Rother*-Epiker das Gefühl des in der Bewegung und Anord-
g erfaßten Raumes stärker entwickelt ist.

er Aufzug der Prinzessin bildet das erste Glied der Motivkette. Nächste
llelen sind (*Wiener*) *Oswald* 337 ff., *Ducus Horant* Z. 484 ff. und *Herbort*
50,20 ff.), wobei auch (nicht im *Horant*) der hinterherschreitenden Beglei-

niges Weitere genannt bei G. Baesecke, *Münchner Oswald*, Breslau 1907, S. 266 f.; Panzer, *ilde-Gudrun*, S. 231, Anm.; Frings-Braun, *Brautwerbung*, passim; W. Dorsch, *Zur Herbortsage*, iss. Leipzig 1902, S. 28 f.

erszahlen nach der Ausgabe von J. de Vries, Heidelberg 1922.

gl. auch Priester Wernher A 1777 D 172,25 ff., mit H. Fromm, *Untersuchungen zum Marien-en des Priesters Wernher*, Turku 1955, S. 157–159.

tung gedacht wird. In der *Thiðrekssaga* ist sie zur Bewachung umgedeutet[22] Die gemeinsame Grundlage von Oswald-, Horant- und Herbort-Werbung ist durch das Baldachin-Motiv außerdem deutlich[23]. Nicht sicher ist, ob der Aufzug des Werbers – später bei Gotfrid und im *Horant*-Epos Z. 500ff. – gleich durchgängig zum Schema gehörte. Es scheint so, als habe ihn der *Rother*-Epiker erst parallel zum Vorhandenen gebaut:

1821 *Die urowe begonde vore gan*
1828 *wie sie gevazzit weren*
1836 *cyclat der gote*
1840 *Sie moste manigir anseen*

1847 *alser uore gieng*
1846 *Die waren wundirliche geuazzit*
1864 *dar over gezogen cyclatin*
1875 *Von du mostin sie al intsam des herren Diethericis gewan schowin.*

Der Krone auf dem Haupt der Jungfrau (1830f.) entspricht der Edelstein Dietrich-Rothers[24].

Recht elegant weiß sich der Epiker aus der Klemme zu ziehen, in die er durch die Schaffung des Parallelauftritts geraten war: Die Gaffer verhindern, daß die Prinzessin den Helden zu Gesicht bekommt (1887). So will es das Schema (Frings-Braun S. 35, 44, 142); und damit schließt wirkungsvoll der Auftritt.

II wird durch eine Zeitangabe hörbar eingeleitet: drei Tage währte das Fest; aber dann gleich mit unbekümmert raffendem Sprung (*Alsiz an den drieten tach quam*, 1883) vom Auftakt, dem Aufzug der beiden Hauptdarsteller, zum Höhepunkt: stürmisch drängen die Spielleute vor den Tisch Dietrichs; er schenkt einem – Auftakt für sein ganzes Gefolge – seinen Mantel mit huldvoller Geste: *den hals er niegote* (1887). In dieser Gebärde ist die ganze Szene beschlossen, die in den beziehungsreichen Scherz ausmündet: *ir mantele nequam nichen dan* – keiner ihrer Mäntel ging verloren, jeder fand seinen neuen Besitzer. (Daher also, und nicht aus Ungeschick, der lange Preis der Übergewänder 1859ff.!) Die sprachliche Technik ist die kurzatmiger, asyndetischer Reihung mit Anaphora: *die varunde diet begunde gan . . . Her gaph . . ., den hals er niegote, her gaph . . . her* [der Spielmann!] *was . . . dar in gegangen. So tatin die an-*

[22] Oder sollte die Bewachung das Ursprüngliche sein? Die orientalische Herkunft des Motivs der im Kastell abgeschlossenen Frau betont Frings, *Herbort. Studien zur Thidrekssaga*, T. 1, Leipzig 1943, S. 5f. u. ö. (Berichte ü.d. Verhandlungen d. Sächs. Akad. d. Wissensch., phil.-hist. Klasse, Bd. 95, H. 5).

[23] Vgl. Panzer, *Hilde-Gudrun*, S. 214; Frings, *Herbort*, S. 6. Zu der, Frings noch unbekannten, nahen Motivverwandtschaft zwischen *Herbort* und dem *Ducus Horant* vgl. z.B. (Bertelsen II, 51,10–14) *oc uppi yuir hennar hofði uar sua vm buit at sem uppi væri ivir henni .ij. paflugar oc var þeim sua hatt halldit með sinum umbunaði at þat skyGir henni við solar hita. eða at ægi mætti solin brenna hennar fagra lit*, mit (Z. 561ff.; ich verzichte hier und im folgenden auf überall sich anbietende Besserungen des Fuksschen Textes und glätte nur etwas orthographisch) *ieder man truk ûf einer hende einen stap rôt guldîn. Dar ûf sâzen zwêne pfawen, die gâben liehten schîn. Sie heten ir gevidere gespreit und uber die iuncfrowe gleit. Sie gâben ir schaten, dâ si hine scholde gân. si stunden rehte alsam si lebten [umb] der kunginne wol getân.*

[24] So richtig gesehen bei K. Siegmund, *Zeitgeschichte und Dichtung im 'König Rother'*, Berlin 1959, S. 110f.

n . . . dar ne behelt niemen . . . So wird frühmittelhochdeutsch öfter lebhaftes
ndeln gemalt[25]. Der bestimmende Eindruck der Szene ist wiederum: rührige
egung in einem sparsam abgesteckten Raum.
as Motiv der Kleiderschenkung gehört zum Schema. Der Werber zeigt da-
h seine Freigebigkeit (vgl. *Ducus Horant* Z. 449 ff., wo Horant die *arme diet*
Gaben bedenkt [die herabfallenden goldenen Hufeisen]). Ursprünglich (so
noch *Oswald* 310 ff., *Kudrun* Str. 305 ff.) war wohl die Gabe für den König-
wiegervater und seine nächste Umgebung gedacht; denn die Belohnung der
lleute mit dem eigenen Gewand ist als Zeitsitte an die Herausbildung der
alen Gesellschaft gebunden (vgl. *Nibelungenlied* 1370,4; *Kudrun* Str. 1673 ff.;
n de Bordeaux: *qui dont vêist ces mantiax desfubles / de toutes pars li prendent*
er; / et Huelins les vait tos asanbler)[26]. Für die Ausgestaltung zur Szene wer-
wir wieder den Epiker verantwortlich machen dürfen. Der knappe Bericht
Oswald läßt etwa den Ausgangspunkt erkennen.
ie folgenden Verse (1897 ff.) stellen eigentlich den Abgang von der Bühne
der aber hier als wichtiges Handlungsglied zu eigener Szene ausgeweitet
, mit lockerem *do* angeknüpft[27]. Dem geordneten Aufzug in I kontrastiert
das geräuschvolle, schnelle Sich-Auflösen der Festgesellschaft. Zuerst
den sich die großen Gruppen, die einen *zo sinin selidin* (1899), die anderen
n herrebergen (1901)[28]. In diese Bewegung ist Dietrichs *vrummekeit* (1903)
hineingenommen. 1911 ff. fassen dann das bisher sukzessiv Beobachtete zu-
men: jetzt laufen die einzelnen (*man wider manne* 1911, *der eine — der ander*
f.) und tragen das Gerücht von Dietrichs Tat auf die Straßen und in die
schaftlichen Kemenaten. Alles ist in leidenschaftlicher Bewegung. Der ver-
Stil der Mantelgabenszene ist mit den verschiedenen Zeitwörtern der Be-
ung (*reit — voren — lief > sagite*) weitergeführt. Das Gerücht selbst bleibt
direkter Rede; aber in der Bewegtheit des ganzen Bildes — die nach den
chiedensten Richtungen aufgeregt dahineilenden und sich verteilenden
schengruppen — glauben wir die Eigenart und Begabung unseres Epikers
er zu fassen, denn die Szene steht außerhalb des Schemas. Meisterlich
zt der Epiker zur Pointe zu:

1916 *Also der eine inne was,*
der ander vor den turin was (saz?),
vante [bis schließlich] *die magit so vil uirnam,*
daz sie den tuginthaftin man
von aller slachte sinne
in iren herzen begunde minnen.

l. Fromm, *Untersuchungen*, S. 104 u. ö.
l. auch J. Grimm, *Über Schenken und Geben*, *Kleinere Schriften*, Berlin 1864—1890, Bd. II,
184 f.; A. Schultz, *Das höfische Leben zur Zeit der Minnesänger*, Leipzig 1889, Bd. I, S. 566 f.
chliche Wiederholung von 1897 ist 1910. Zur Technik der sachlichen Wiederholung Behaghel,
3B 30, 1905, S. 431 ff.; Panzer, *Hilde-Gudrun*, S. 111 f.; Fromm, *Untersuchungen*, S. 137 f.
zu die Unanschaulichkeit konstatierende Heidelberger Diss. von L. Kirchenbauer, *Raum-*
rstellungen in frühmittelhochdeutscher Epik, 1931, S. 49.

Die Bewegung mündet unmittelbar in die Bewegung des Herzens. Liebe zu dem nie gesehenen tugendhaften Mann, um seiner Tüchtigkeit und trefflichen Gesinnung willen, das ist die Haltung der Dame des frühen Minnesangs: *mich heizent sîne tugende daz ich vil stæter minne pflege* (Meinloh, *Minnesangs Frühling* 14,32).

Damit ist am Ende von III die vorbereitende inhaltliche Ebene gewonnen, der Ansatzpunkt für die kommenden Gänge von Werbung und List.

Der Erzähler kennzeichnet diesen Einschnitt im Handlungsgefüge durch die Vorausdeutung

1923 *sint gewan sie mit deme helede*
manige werltwunne
vnde ovch trube dar vnder.

Derartiges kommt aus mündlich vorgetragener Dichtung und konnte doppelten Zweck haben: Spannung lösender und Spannung zeugender Einwurf zu sein, der auf die beobachtete Reaktion der Hörer antwortet; oder als Gliedstück zwischen zwei Vortragspartien (Vortragsabenden?), das beim Abschluß oder Neueinsatz Vortragenden, Publikum und Stoff zusammenbindet[29]. Hier soll wohl vor allem die Erzählerebene wieder neu befestigt, das nun entscheidend Angebahnte zu allgemeiner Sentenz verdichtet werden, die durch das archaische Begriffspaar *werltwunne* – *trube* einen volltönenden Klang besitzt.

Wo die Prinzessin sich befindet, als der Minnefunke in ihr zündet, wird nicht gesagt; doch ist, besonders nach 1912 *zo vroner kemenatin*, nur an das Frauengemach zu denken[30]. So ist der Einsatz zu IV, in der Heidelberger Handschrift durch zwei Linien hohe Initiale ausgezeichnet, trotz der deutlich voraufliegenden Erzählpause nicht abrupt: *In der kemenatin wart iz stille* (1926). Ein vortrefflicher Szeneneinsatz, denn voraus lagen die Auftritte der Öffentlichkeit, geräuschvoller Bewegung. Von nun an herrschen der intime Raum, List und Heimlichkeit. Dieser veränderten Szenerie entspricht die von nun an durchgehaltene direkte Rede, womit sprachlich die Nähe im geschlossenen Raum ausgedrückt ist. In I–III gab es nur abhängige Rede.

Ohne Rückhalt äußert die Kaisertochter den Wunsch, den tugendhaften Mann (der Ausdruck von 1919 wird 1934 wieder aufgenommen) zu sehen, freilich nur, wenn es mit *gevoge* geschehen kann. (Diese Formel hat das *Horant-*

[29] Vgl. Rychner, aaO., S. 54ff. Es ist übrigens bemerkenswert, daß sich *Nibelungen*-Epos und *Kudrun* in bezug auf die Aventiurenschlüsse (vgl. auch unten S. 372) verschieden verhalten: von den neununddreißig Aventiuren des *Nibelungenliedes* schließen elf mit Vorausdeutung (I, III, V, XIV, XVIII, XXIV, XXVIII, XXX, XXXI, XXXV, XXXVI) und vier mit Übergang auf die Erzählerebene (XI, XV, XVII, XXXIX); dagegen sind in der *Kudrun* von zweiunddreißig Aventiuren nur zwei mit sicher vorausdeutenden Schlüssen (VII, IX), und vier, in denen sich die Erzählerebene abhebt (VI, XII, XIX, XXXI). Chrétien vermeidet Vorausdeutungen (vgl. W. Kellermann, *Aufbaustil und Weltbild Chrestiens von Troyes im Percevalroman*, Halle 1936, S. 40). [Korr.-Note: Zum Nibelungenepos neuerdings ausführlich B. Wachinger, *Studien zum Nibelungenlied. Vorausdeutungen, Aufbau, Motivierung*, Tübingen 1960, S. 18f.].

[30] Vgl. Frings, *Herbort*, S. 5f. zum *kastali* der *Thiðrekssaga*.

dem *Rother* abgeschaut: *mvhte* [*ez*] *mit vugn vul g*[*e*]*s*[*c*]*h*[*ehe*]*n*, Z. 634f.) Frau, die selbst die Initiative ergreift und den Ritter zu sich bescheidet, rt zum Schema[31]. Nicht ganz korrekt wird gewöhnlich der frühe donauländ- e Minnesang verglichen; hier ist die adlige Herrin die Fordernde. Immerhin die Kürenberger-Strophe *Minnesangs Frühling* 8,1 (*Ich stuont mir nehtint*) typologisch eine zur Brautwerbung der Spielmannsdichtung gehörende tion dar und berührt sich verschiedentlich mit der Horant-Szene der *Kud-* Aus den topischen Bestandteilen des Motivs erklärt sich z. B. das unnötig Problem gewordene (C. v. Kraus, *Minnesangs Frühling. Untersuchungen*, Anm. 4) *al ûz der menigin*: die Mannen stehen lauschend auf dem Burghof.

rlint ist umgehend zum Botengang *zo den herbergen sin* bereit. Die Be- ung der Jungfrau zerstreut sie mit dem Hinweis auf die *zucht* Dietrichs, ie die Frauen Peinlichkeiten nicht aussetzen werde. Sie geht zuerst *zo einir natin* (1947). um sich für den Botendienst umzukleiden.

spielt in Rother-Dietrichs Unterkunft. Herlint, *daz listigez wiph* (1951), is erste die Ebene der List gewonnen, eröffnet das Spiel und wird damit zur tlichen Partnerin Dietrichs, des listigen Mannes. Herlint ist alt, Typ der plerin-Amme. Ihre List und Heimlichkeit setzt der Dichter sofort in eine rde eindringlichen Theatereffektes um:

1954 *vil na sie zo ime saz,*
deme recken sie indaz ore sprach.

ergleichen dem etwa die Regieanweisung nach V. 292 des altfranzösischen *ère d'Adam*: *Cui Eva propius adhibebit aurem, quasi ipsius ascultans con- n*, um uns klar zu machen, wie stark die Auffassung des Textes von der ge- en Szene auszugehen hat. Der überbrachte Gruß, so formelhaft er ist, läßt *olde minne* und *urvntschefte* (1956,58) modernes Vokabular anklingen. Die essin wolle ihn empfangen *nicht wene durch din ere* (1962). Das ist doppel- g. Es liegt darin, daß die Prinzessin an einer Begegnung wegen seines An- s am Hofe interessiert sei, als auch, daß die Einladung in der Fürsorge um gesellschaftliche Stellung ausgesprochen ist. Die vom honos des Mannes bestimmte gesellschaftliche Konvention[32], die mit der subjektiven *ere-* utung aufgerufen wird, ist die List in der sonst ohne Umschweif vorge- ten Einladung; bei den Frauen war nur von ihrer eigenen Ehre die Rede en. – Die Handlung beobachtet eine so lückenlose Szenenabfolge und in- Folgerichtigkeit, daß man wirklich die eine Aussage an der anderen messen . Es ist das Gegenteil von dem, was Baesecke am *Oswald* ablas.

s Motivschema ist in der Sigurd-Werbung der *Thiðrekssaga* zu erkennen. Prinzessin empfängt den Werber zur Kemenatenszene mit den Worten:

H. Tardel, *Untersuchungen zur mittelhochdeutschen Spielmannspoesie*, Schwerin 1894, S. 18; sch, aaO., S. 29; Panzer, *Hilde-Gudrun*, S. 239, Anm.; Frings, *Herbort*, S. 15.
dazu neuerdings G. F. Jones, *Honor in German Literature*, Chapel Hill 1959.

ok erttu vitr maðr ok listurgr. ok engi maðr kom sa fyr til mins faður. er sua listu læga hævir viðr ser faret sem þer. ok ekki foruitnazt þu flæira en þer er lofat. ol alldrigi komt þu fyrr avarn fund[33]. Ob orientalischer Terem-Turm oder westli ches Frauengemach, der Vorwurf ist der gleiche: Bezeigung von Mißachtun durch Gleichgültigkeit. Der *Rother*-Epiker greift hier jedoch in die Motivatio ein: daß die Ehre des Mannes erhöht wird durch Frauendienst, das kann ers ihm zugeschrieben werden.

Dietrich, in gut gespielter Entrüstung, nimmt ein anderes Vokabular auf das der geistlich getönten Sprache, die nicht selten einen sozialkritischen Bei klang hatte. Die Stichworte sind *arm* (1972), *arm man* (1981), *du sundigis dich* (1967), *sunde* : *afgrunde* (1978f.). Zu *arm(man)* vgl. *Wiener Genesis* (Dollmayr 725, 2755, 2933; *Memento mori* 63 (*tes rehten bedarf ter armo man: tes mag ei leidor niewit hân. er ne chouf iz alsô tiuro*); Heinrich von Melk, *Erinnerung* (Kien ast) 408 (*allenthalben ist verworfen der armman*) und die von C. v. Kraus anläß lich *ich vil armer ind sundier man* (*Albanuslegende*, V. 111) zusammengestellte Belege[34]; zu *abgrunt* die Belege des Althochdeutschen Wörterbuchs, *Himme und Hölle* (Kienast) Z. 57 und z.B. Priester Wernher C 1202 *von des êrste mannes sunden / was daz abgrunde / gerîchtet von den sêlen*, A 2304 *daz si vn mȳzze enriwen / von hauphaftiger* [!] *svnde / vñ ȯz dem abgrunde / erledige alle sel* (vgl. auch D 2072). Die Antwort Dietrichs ist höchst kunstvoll. Sie setzt ei mit Betonung der eigenen Erfahrung, wie man sich in vornehmen Kreisen be nimmt[35]. Dem Erfahrenen steht die in frühmittelhochdeutscher Dichtun immer wieder (*Memento mori*; *Vom Rechte*[36]) aufklingende bittere Erfahrun bereit: *lieder* [leider] *so tod man den armen ie* (1972). Das negative Gegen bild ist der *torechte* (1980), zu dem ihn die Herrin stempeln will. Dabei war e doch – gespielter Schlußtrumpf! – daheim ein mächtiger Graf, und dies ist di Grundlage seiner gesellschaftlichen Experienz. Damit ist List gegen List ge setzt. Bei Herlint ist der Anteil der Heimlichkeit größer, bei Dietrich der de Trugs.

Aber auch Herlint *kunde ire rede wale gedon* (1985). Sie verdeutlicht, nun i fleißig subordinierenden Satzgefügen und schließendem Konditionalis, daß e ihr mehr auf den subjektiven honos angekommen war: es diente deiner Ehre wenn du der Prinzessin deine Aufwartung machtest.

Dietrich antwortet, nachdem durch eine Zwischenbemerkung auf Erzähler ebene (*her wiste wol daz iz ir ernist was* 2003) das Bewußtsein des List-Spiels wachgehalten ist[37], mit jetzt völlig gewandeltem Vokabular, dem des minnen den Ritters. Angeknüpft wird, wie auch Herlint getan hatte, an den schon ge

[33] Vgl. R. Hünnerkopf, *Die Rothersage in der Thidrekssaga*, PBB 45, 1921, S. 94.
[34] *Deutsche Gedichte des 12. Jahrhunderts*, Halle 1894, S. 216.
[35] Wenn man hier einfach „höfische Motive" erkennt (Siegmund, aaO., S. 127f.), mißversteht man.
[36] Vgl. Hugo Kuhn, *Dichtung und Welt im Mittelalter*, Stuttgart 1959, S. 105ff.
[37] Für das gleiche Verfahren Chrétiens vgl. W. Kellermann, aaO., S. 73.

nen Ausdruck des *ellenden mannes* (2007 – 1968), auch die sentenziöse echweise des Erfahrenen wird beibehalten (2007–10), listig wird die Vieltigkeit der *ere* ausgenützt (*swer sin ere behalden wille, der sal gezogenliche gan* 5f.); doch weist Dietrich mit *merkere, missehelle* (: *irschelle*) und vor allem 1f. (*Nu sage der ivnurowin* [!] *din min dienist ob sie is gerochit*) auf den Ausitt der gesellschaftlichen Wirklichkeit, den auch der Minnesänger erfaßt. , was Dietrich ablehnt, bestätigt er durch Aufnahme der Terminologie – Minneforderung.

ie Leistung des Epikers zeigt die Entsprechung in der Sigurd-Erka-Werbung *Thiðrekssaga* (Bertelsen I, 65, 29ff.): *þa svarar Sigurðr þat er ekki titt ivaro le at matðr gange atal við junkfru næma konongr sialfr visi hanom sinna da. ok ekki skolu utlænzker mænn* [*ellender man*!] *tala við vngar mœiar ok œværsko nam ek aunga alldre* . . . Das Grundmotiv fand der Epiker also vor. Werk ist der Ausbau des Dialogs (Doppelung!), das Mitschwingen-Lassen Zwischentönen und vor allem, daß er ein Redemotiv, das ursprünglich ofichtlich der Kemenatenszene zugehörte, zum Ausbau der vorbereitenden en nach vorne zog.

ndeutend knappe Regiebemerkungen leiten den Schluß der Begegnung ein. lint steht auf, will zur Tür (*dannen*) gehen, Dietrich hält sie zurück, bittet och einen Augenblick zu bleiben (*dar bestan*), und dann wird mit Asprian Trick der verwechselten Schuhe vorbereitet – in indirekter Rede zum stum- Statisten Asprian! Herlint erhält ihr topisches (*Kudrun*) reiches Botengeld *sal man einir kuninginne ir botin minnin* (2036f.), neu geschaffener oder ehaltener Wink mit dem Zaunpfahl! – und springt *vroliche* davon.

ie Sorgfalt, die der Epiker dem Gespräch gewidmet hatte, hat er diesen 18 en vorenthalten. Das Auftreten Asprians wird szenisch nicht realisiert. Das naß der Erzählung ist weder dem faktisch Möglichen noch – was wich- ist – der Bedeutung des Geschehenden angemessen. Die profillose Art des chts erinnert an den *Oswald*-Dichter, z. T. auch an den *Orendel*-Epiker (vgl. eckes Nacherzählung des *Oswald*) und an den *Ducus Horant*. Wenn dem *er* ein spielmännisches Kurzepos zugrunde gelegen hat, ist es so vorzu- n.

r VI. Auftritt setzt sichtbar (zwei Linien hohe Initiale des Heidelberger x) und hörbar (Setzung des Namens, obwohl dasselbe, vorher mit pro- en personale vorgestellte Subjekt fortgeführt wird) neu ein. Er zeigt den hler in einer seiner Aristien. Schauplatz ist *ire urowin kemenate* (2041). Mit ekter Rede beginnt Herlint: der Ritter sei auf seine Ehre bedacht – womit List-Argument fallen gelassen ist; denn sonst müßte Dietrich ja kommen! dann springt sie schon in ihrer frohen Hast in die unmittelbare Redeform . Der Übergang ist hier durchaus psychologisch aufzufassen. Die sonst zu achtende Scheidung läßt nicht an literarische Manier denken, wie sie in der

altsächsischen Bibeldichtung und in der altisländischen Saga gepflegt wurde[38]. Mit ein paar Worten hat Herlint den eigentlichen Zweck ihres Botenganges abge macht: er kann nicht kommen, möchte sich die Huld des Kaisers nicht ver scherzen; und dann ergießt sich, sicher mit Deutegebärde auf Schuhe, Mante und Armreif in der Hand, in atemloser Anaphora, in Ausruf, Anakoluth un Zweimal-Sagen der unaufhaltsame Strom:

2049 *Nv warte an diese schohe,*
die gab mir der helit got
vnde tete mir lievis genoch,
vnde einen mantil wol getan —
wol mich daz ich ie dare quam —
vnde zvelf bovge die ich han
die gaf mir der helit lossam.

Das mündet in ein begeistertes Lob des männlichen Spenders, wiederum gleic in Gebärde — hier im Bericht erinnerte Gebärde — umgesetzt: „Ich konnt nicht umhin, ihn dauernd anzugaffen, so daß ich mich schämen muß" (2060f.). Was Herlint mitgebracht hat, ist mehr als eine Botschaft. Es ist der lebendig Hauch der Begegnung, bei der die auf *vuoge* Bedachte die *vuoge* der Haltun vergessen hatte.

So hat die Konstantintochter allen Grund, ihr Mißgeschick zu beklagen, d sie Dietrich *hulde* entgegenbringt (2066). Doch der Erzähler ist kein Freun langer Reflexionen. Gleich konzentriert sich das Interesse auf die Schuhe, di in der Szenenreihe mehrere Funktionen erfüllen. Ihre Verwechslung motivier den zweiten Botengang. Das Schema scheint ursprünglich keinen zweiten Be such gekannt zu haben, doch beweist die Herbort-Werbung der *Thiðrekssaga* daß ihn der *Rother*-Epiker nicht selbst erfunden hat. Dort heißt es (Bertelsen II 52, 18ff.):

litilli stundu siðaR sendir hon [Hilde] *sina fylgisskonu til at spyria huerr hann se eða hvada hann kom. eða huerra ærenda hann feR. Han* [Herbort] *suarar ec heiti herburt frændi þiðrex konung af bern en hengat em ec sendr.* [Dietrich wirbt durch Herbort um Hilde.] *En ærendi min ma ec ækk þer sægia. en ef þin fru vill vita þa ma ec hænni sægia æinni saman oc nu feR aptr mæren.*

oc sægir konungs dottur allt þetta er henni var sagt. oc sua at þessi maðr vill hana finna. Nu suara hon [Hilde zur Dienerin] *oc sægir at hon þorir æigi .i. orð at mæla við utlenzkan mann* [*ellende man*!] *mæðan modir henar oc fadir eru i hia. oc biðr hann biða þess er þau eru a brot gengin oc stand a bac kirkiu hurðvni.*

Nu feR mæren i annat sinn oc sægir honum huat konungs dottir hafði mællt.

En hann gerir sua oc biðr þar við hvrðena . . .

[38] Vgl. A. Heusler, *Der Dialog in der altgermanischen erzählenden Dichtung*, ZfdA 46, 1902, S. 243f. W. Ludwig, *Untersuchungen über den Entwicklungsgang und die Funktion des Dialogs in der is ländischen Saga*, Halle 1934, S. 10f.; I. Netter, *Die direkte Rede in den Isländersagas*, Leipzi 1935, S. 26.

ier ists also umgekehrt: Es ist die Prinzessin, die sich – scheinbar – ziert, dann doch im gleichen Augenblick ein Rendez-vous vorschlägt. Die Die- n nimmt beim ersten Treffen mit dem Werber den Wunsch entgegen, die worbene zu sehen, und empfängt dann von der eigenen Herrin die halbe gerung. Der zweite Besuch bereitet dann wie im *Rother* die Umstände der gnung vor. Erst zu ihr gehört natürlich Herborts Preisgabe der Identität. Vorwegnahme ist ungeschickt, denn der Auftrag, den er noch zurückhält, nach allem anderen Gesagten auf der Hand. Dem silbernen und dem gol- n Schuh im *Rother* entspricht die silberne und goldene Maus, die Herbort einem Kirchgang vor all diesem Geschehen in einem recht albernen Scherz ißt, um sich selbst bemerkbar zu machen und von der Prinzessin einen Blick rhaschen[39]. Dieser erste Kirchgang ist eine Doppelung der zweiten, durch Begleiterin vorbereiteten Begegnung an der Kirchentür, die typologisch für Kemenatenszene steht.

er Ablauf, der im *Rother* übersichtlich und klar ist, erscheint also in der *Þrekssaga* mannigfach entstellt. Die Art der Differenzen schließt aber, wie Frings sieht, direkte Einwirkung in beiden Richtungen aus. Beide Dich- en haben unabhängig voneinander das gleiche Schema benutzt. Ein silber- oder goldener Gegenstand, der die erste Anknüpfung zwischen Werber und zessin herstellt, hat schon auf dieser Stufe eine Rolle gespielt. Anzunehmen aß es der Schuh war. Wer sich in der *Þiðrekssaga* auskennt, wird die Maus Stil niederdeutsch-hansischen Geschichtenerzählens zuweisen. Doch ist Schuh im *Rother* nicht nur Handlung motivierender Gegenstand, als wel- ihn der Epiker vorfand. Er macht ihn zum Symbol der Minne (zum Rechts- ol s.u.). Der Augenblick, in dem das nicht passende Schuhpaar zum pas- en wird, der Höhepunkt der Kemenatenszene, bringt Erkennung und Ge- nis. Diese Funktion hat der Epiker mit feinem Verständnis herausgear- t. Als Symbolding sind die Schuhe nun im Spiel. Um sie, so scheint es, es sich: die Frauen sind mit ihnen beschäftigt, reichen sie hin und zurück, en sich, streichen darüber, probieren, halten aneinander, bewundern, kla- über den Irrtum. Schuhtausch und Dietrich-Besuch wohnen im Herzen der tantintochter nahe beieinander:

2078 *Unde bitten Dietheriche*
harde gezogenliche,
daz her dir den anderin schon [*schoh*] *gebe*
vnde mich (gesen selve wille).

nun erst nimmt die Prinzessin das Argument auf, das Herlint schon lange euer geführt hatte: es dient seiner Ehre, wenn er kommt (2082f.).

n Panzer, *Hilde-Gudrun*, S. 420, wird die goldene Maus mit dem Goldhaar Goldeners in Ver- dung gebracht. Unglaubwürdig, solange die silberne Maus unerklärt bleibt.

Herlint ziert sich ein wenig, aber die Gebärde verrät ihre glückliche Hast: sie schürzt den Rock bis zum Knie, vergißt aller Zucht und des gemessen weiblichen *slîfens* und läuft *ober den hof* (2090–96). Ebenso ist im *Salman* die Bewegung der Schwester des Heidenkönigs gezeichnet, die alle Bedenken überspringt und dem gefangenen Salman tröstend beisteht: *Die maget hûp ûf ir wât sie gieng (uber hof) in eine (schône) kemenât* (431,1f.).

Der VII. Auftritt weist auch sprachlich auf den V. zurück (2098 = 1953, 2105 ~ 2074f., 2110–13 ~ 2080–83). Dietrich empfängt die Zofe in einer Haltung (*in allen den gebere*), als ob er sie das erste Mal sähe, läßt – wie der Erzähler wieder von seiner Ebene dazwischenwirft – nicht merken, daß er ihre Rückkehr erwartet hat. Die Andeutung, mit der Herlint die Neigung ihrer Herrin bekennt, ist an das Symbolding geknüpft: die Schuhe *sin der kunin ginne gegeven durch dinin willin* (2106f.). Dietrich ist jetzt grundsätzlich zu gehen bereit. Die Sinnesänderung gehört zum Schema, und der Epiker nimmt sich nicht die Mühe, sie verständlich zu machen. Bedenken hat Dietrich nun wegen der *kamerere*. „Sie sind im Hof", versucht Herlint zu zerstreuen. Was sie dann aber entwickelt, ist nicht ein räumlich gedachter Plan, wie Dietrich ohne Aufsehen zur Prinzessin gelangen könne, sondern ihre – und des Dichters – Vorstellung ist von Bewegungsabläufen beherrscht: die Kämmerer sind *mit vroweden* (mit allerlei Lustbarkeiten) im Hofe (vgl. 1554), die Ritter sind gerade dabei, Speere zu schleudern, ich werde vorangehen, du nimm dir zwei deiner Leute und geh hinter mir her *zo der kemenaten*. Dann wieder der Gleichlauf der Handlung, wie ihn mündliche Dichtung liebt: wie in V will Herlint gehen, Dietrich hält sie zurück, bittet sie zu warten. Asprian tritt hinzu, murrt, daß sein Herr ständig Beschäftigung für ihn habe, nimmt die fehlenden Schuhe und andere Botengaben und überreicht alles der Zofe, die beglückt nach vorgebildeter Formel davonspringt.

Der Zwischenauftritt führt dann – nach kurzer Beratung Dietrichs mit Berhter, wohl in Dietrichs Zimmer – das lebhafte Treiben der Riesen vor, ihre akrobatischen Kunststücke *an deme Poderamus* (< Hippodromos) *houe* (ist es der gleiche Hof, von dem oben die Rede war?), die der Ablenkung von Dietrichs heimlichem Besuche dienen sollen.

Hinausschicken der Begleitung zu Beginn der Kemenatenszene (Sigurd-Erka-Werbung) und Abwehr der Aufpasser (*Kudrun* Str. 394,1–3) gehören zum Schema, auch daß dies Aufgabe der Dienerin war[40]. Dagegen ist die Parallelhandlung Sonderentwicklung. Ob sie erst dem Epiker gehört, läßt sich bei der Formelhaftigkeit der Darstellung nicht entscheiden. *Kudrun* Str. 371 ist ohne Gewicht, zeigt nur mit *Salman* Str. 187 die formelhafte Verbindung von Gerwerfen und Steinstoßen.

[40] Vgl. Frings' Hinweis auf *Tausendundeine Nacht* (720—738. Nacht).

ie Darstellung zweier gleichzeitig ablaufender Vorgänge ist eine erzähltech-he Aufgabe. Der *Rother*-Epiker bedient sich zu Beginn (2152f.) des Mittels Reimbrechung:

Der megede wartin was grozlich;
sich beriet der herre Dietherich . . .

Methode der so verbundenen Koordination ist gegenüber dem epischen ückgreifen die eigentlich dramatisch-szenische. Wir finden sie mit dem stmittel der Reimbrechung auch bei Chrétien de Troyes[41]. Ebenso bedient der *Rother*-Dichter am Schluß des Zwischenauftritts der Chrétien eigen-lichen und seinem Erzählertemperament angemessenen sogenannten sera-tischen Methode[42]: er springt mit Hilfe von kurzen asyndetischen Sätzen Schauplatz zu Schauplatz; außerdem verwendet er das syntaktische Mit-er Verlegung der Haupthandlung in den konsekutiven Nebensatz:

2174 *Her* [der Riese Grimme] *greif einin vngeuogen stein,*
daz der merkere nechein
Diederiche uirnam
do sie begunden umbe gan.

, umspringend, das Bild:

Indeme uenstere die iunge kuninginne stunt

springend, mit Reimbrechung:

Schire kam der helit iunc
over hof gegangin.

n mit drei Lokaladverbien und einem Temporaladverb, die anaphorisch wirken, eine Zerlegung der räumlichen Bewegung, ohne daß ein Eindruck Raum entstünde:

da wart her wole infangen
mit zven ritarin erlich.

da ist nur handlungsfunktional, Bewegung, Fortgang anzeigend; denn ein fang auf dem Hofe ist nicht denkbar.

dar gie die [!] *Recke Dietherich.*
Do wart die kemenate vf getan
dar in ginc der helit wolgetan.
Den hiez die iunge kuningin
selve wille cume sin . . .

llermann, aaO., S. 46ff.
. K. Friedemann, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, Leipzig 1910, S. 103 (Untersuchungen neueren Sprach- und Literaturgeschichte, NF, H. 7). Zur Symboldeutung der Handlungs-ultaneität bei Wolfram vgl. M. Wehrli, *Wolfram von Eschenbach*, DU 6, 1954, H. 5, S. 24.

Wieder bestätigt sich: der Dichter ist fasziniert von der Bewegung im Raum, die er szenisch erfaßt. Der Raum selbst aber wird kaum abgesteckt, bleibt undeutlich in der stereotypen Benennung. Die Requisiten, die ihn füllen könnten, fehlen (wie in gewissem Maße dem ganzen Mittelalter); denn das Fenster in 2178 ist viel stärker Symbol sehnsüchtiger Trauer und verlangenden Harrens als raumbezeichnendes Requisit. Die Gebärde des Im-Fenster- oder Auf-der-Zinne-Stehens ist durch Konvention gebundenes Sprechen, aber diese Konvention bildete sich eben erst. Der früheste Beleg für das Aufgehen des Motivs im Symbolischen ist Kürenberger, *Minnesangs Frühling* 8,1. In Verbindung mit dem Brautwerbungsschema vgl. man *Nibelungenlied* Str. 392.394[43] und *Ducu Horant* Z. 612 (*nu was di iunge kuniginne in einer zinnen gegan. si horte den sanc so gerne*). Das Motiv läuft dann im deutschen Volkslied ebenso aus wie in der nordischen Folkevise, wo die im *högeloft* Harrende topisch ist. Einmal hat das Mittelalter auf die symbolische Kraft der Gebärde selbst ausführlich hingewiesen: *Moriz von Craun* 1698 ff.

Die Prinzessin beginnt das Gespräch; der Erzähler geht wieder von indirekter Rede zu direkter über. Die Jungfrau läßt die List der Herlint hinter sich, rückt alle vorgegebenen Begründungen für ihren Wunsch nach einer Begegnung bei seite und greift allein auf das zurück, was in ihr die Minne entzündet hatte, des Mannes *vromicheit* (2192). Mit ihrer Aufforderung, ihr den Schuh anzupassen, beginnt wieder die Sprache von Gebärde und Symbol:

2198 *Der herre zo den uoten gesaz,*
vil schone sin geberre was.
vffe sin bein saze sie den uoz.

Die Handlung der Beschuhung ist rechtssymbolisch und gehört zum Verlöbnis, wie schon Jacob Grimm sah[44]. Für die Gestaltung der Szene ist dabei bedeutungsvoll, daß die Symbolhandlung, der an sich die Öffentlichkeit angemessen wäre (der Rechtsakt der Beschuhung konnte nie ohne Zeugen vor sich gehen), im intimen Frauengemach geschieht. In der vibrierenden Spannung, die über der Handlung liegt, scheint die alte erotisch-sexuelle Symbolbedeutung des Schuhs wirksam zu werden[45]. Dietrich geht vom *ir* auf das *du* über[46]. Zugleich aber ist er, und stärker betont denn je, *der listige man* (2202, 2235, 2291). Gerade die Bindung von List und Erotik mit symbolhafter Gebärde gibt der Szene den eigentümlichen Reiz. In ihr gewinnt auch die Konstantintochter allmählich die List-Ebene Dietrich-Rothers: List als Trug und Täuschung. Von nun an handelt sie selbst *listicliche* (2337).

[43] Zur Verwendung des Fenster-Requisits im *Nibelungenlied* s. Kuhn, aaO., S. 200.
[44] RA I, S. 214; J. de Vries, GRM 9, 1921, S. 336; F. Kaufmann, *Braut und Gemahl*, ZfdPh 42, 1910, S. 143 ff.
[45] *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Berlin u. Leipzig 1927—1942, Bd. VII, Sp. 1326 ff.
[46] G. Ehrismann, *Duzen und Irzen im Mittelalter*, ZdfWortf. 1, 1901, S. 117—149, läßt bei seiner Behandlung der althochdeutschen Zeit die Frage nach der Form der Anrede als einem künstlerischen Mittel leider ganz außer acht.

ke sprachliche Gestaltung der Szene zeigt den Epiker am Werk: zur List ge- die für Lied wie Kurzepos noch undenkbare komplizierte hypotaktische ung in vorsichtig umschreibenden und hypothetisch einkleidenden Sätzen 3 ff., 2219 ff.), aus denen dann das prägnante Geständnis des Mädchens her- ritt:

2224 *Von du bistu der tuginde ein vz genumen man.*

hrer Entscheidung für Rother braucht es gemäß dem Schema keine Be- dung: *Ich wil ovch immer magit gan, mer ne werde der helit lossam* (2232). n M. Haupt verglich zu dieser Formel Kürenberger, *Minnesangs Frühling* . Aus der Antwort Dietrichs erkennt die Prinzessin, daß ein Bote ihr zu en sitzt (2253). Die Meinung Frings', die Prinzessin ahne die ganze Zeit den ren Sachverhalt[47], bleibt gerade im Hinblick auf diese Verse unbeweisbar. zeigt, daß auch der Epiker nicht ganz frei war von der Verführung und Gesetz in Mündlichkeit lebender Dichtung, den formelhaften Ausdruck an sinnloser Stelle zu verwenden (2046 war es sinnvoll gewesen: *im sint des ngis hulde lieb*).

ann folgt das berühmte Bekenntnis, umgesetzt in die symbolkräftige Geste:

2262 *Ja stent dine voze*
in Rotheris schoze.

t die Kunst des Epikers, wie er in diesem ganzen Gespräch den sprachlichen druck vom Schwierigen, Umschreibenden zum Einfachen, Unumwundenen eigen läßt. Schon von 2234 an herrschten die kurzen, kleinräumigen Sätze vielen Sprechpausen. Gipfelpunkt ist die statische Gebärde; nicht: „du hast tzt . . .", sondern „deine Füße stehen . . .".

rste Reaktion des Mädchens aber ist hastige Gestik:

Die urowe harte irscricte,
den uoz sie vf zvchte.

entspricht, daß sie die Worte des Werbers transitiv umsetzt – Kunst der ation formelhaft fester Rede:

mich hat min vbermot bedrogen,
daz ich mine voze
satte in dine schoze.

dann springen der Jungfrau in ihrer verschämten Verwirrung (*blotliche*, für *boltliche* der Heidelberger Handschrift zu lesen ist) die Gedanken zwi- n Zweifel und Jubel hin und her. Die erzählerische Meisterleistung des Epi- in V – die überglücklich berichtende Herlint – war kein unicum. Die Cha- erisierung der ähnlichen Seelenlage der Prinzessin gelingt ihm gleich gut:

rbort, S. 18.

Wenn du wirklich Rother bist, dann kannst du an Trefflichkeit (*tugint*) nicht mehr wachsen. Als Ideal steht das spielmännische Leitbild vor ihr, der Lebensgewandte, Lebenskluge, in vielem Wissen Erfahrene:

2275 *Der uz genumener dinge*
hastu von meisterschaf [!] *list.*

Damit fließen ihr sprachlich schon das Bild Dietrichs und das imaginierte Rothers zusammen, denn von jenem hatte sie gesagt: *Von du bistu der tugind ein vz genumen man* (2224). Und weiter: welcher Herkunft du auch seist (2277), womit der Konditionalsatz 2272 wieder in Frage gestellt wird,

min herze was hellende,

das heißt: mein Herz war im fernen Land bei Rother[48], so wie es später Walther von der Vogelweide ausdrückt: *Sô wirt sî vil dicke ellende mit gedanken als ich bin* (44,15f.); „und wenn Gott dich wirklich hergeschickt hätte" – zweiter Konditionalsatz! –, „das wäre mir lieb. Ich kanns indes nicht glauben, du sags mir nicht die Wahrheit", aber im gleichen Atemzuge (Reimbindung *warheit*: *lei* [Handschrift *liet*]): „auch gegen alle Welt ginge ich mit dir. Sonst" – wieder Rückgriff auf den Konditionalsatz – „bleibt es immer ungetan. Doch gibts niemanden, den ich lieber nähme als dich, wenn" – dritter Rückgriff! – „du wirklich der König Rother wärest."

Die befreiten Boten – so besprechen sie sich – sollen als Zeugen der Wahrheit die Zweifel zerstreuen. Die Kaisertochter wird zur Verbündeten. Sie küßt den Mann zum Abschied, und er geht *mit eren vz van der kemenatin zo den herbergen drate* (2315f.).

Vergleicht man mit anderen Vertretern der Kemenatenszene, ist eine für die Kern- und Keimszene überraschende Vielgestaltigkeit, ja Uneinheitlichkeit zu beobachten. Das läßt den Schluß zu, daß die Szene nur wenige Festpunkte besaß, stärker durch abstrakte Handlungsformeln als durch konkrete Motive festgelegt war. Wir rechnen dazu: Aufforderung an den Werber zur Dienstleistung (im *Rother*: zur Schuhanprobe), Bekenntnis der Neigung des Mädchens, Enthüllung der Identität des Werbers, beiderseitiges Einverständnis. Überreichung einer symbolisch bindenden Gabe hat anscheinend schon immer ein Rolle gespielt; und ich möchte hier über die bisherige vergleichende Forschung hinausgehen, welche die Gabe der Jungfrau an den Werber bzw. Freier und das Geschenk der Schuhe nicht zusammenbrachte. Aber als Rechtssymbol drückt die Beschuhung nichts anderes aus als der Gürtel, den Horant von Hilde in der *Kudrun* erbittet, der Ring in der Sigurd-Erka-Werbung (der Sagamann deutet um: *ek væra vil drotning Atila konongs ok æinn gullring sæl ek þer at væði* [Ber-

[48] Weder H. Rückerts (*Deutsche Dichtungen des Mittelalters*, Bd.1, Leipzig 1872, S. 210) Übersetzung „laut ankündigend" noch K. v. Bahders (Germ. 29, 1884, S. 299) „unglücklich" ist hier genügend prägnant.

a I, 68,9–11][49]), Ring und Gürtel im *Karlmeinet* oder – mit der sprechen-Symbolik des Märchens – das Blümchen unter dem Gürtel im *Goldener*[50]. meint Anverlobung, Hingabe.

Hinblick darauf wie auf die entstellende Variante in der Herbort-Werbung las bewahrte Schuhanprobe-Motiv in der Osantrix-Werbung ist es nicht haft, daß ein niederdeutscher Sagenerzähler das im *Rother*-Epos benutzte v seiner eigenen Kemenatenszene einpfropft und der Sagamann es dann mal sinnlos entstellt. Die Tradition muß breiter gewesen sein, und man muß chnung stellen, daß der Epiker nicht nur die Handlungsformel, sondern das Motiv bereits vorfand.

e Reden machen – von 2236 ab – in der reichlichen Verwendung formelhaft igter Sätze und der eckigen Syntax einen altertümlichen Eindruck. Sie ten ohne große Neuerungen aus einer älteren Darstellung stammen. Den er erkennen wir erst daran, wie er sie mit einem syntaktisch kompliziert- Gesprächsanfang kontrastiert. Ebenso ist die Technik der kurzatmig genden und dadurch unklaren Darstellung als Folge des Entstehungspro- s in der Spielmannsdichtung (*Oswald*!) nicht selten. Die verwirrende Aus- ng der Zwischenglieder zwischen den formelhaften Festpunkten kann zu tlich unepischer Stoffdarbietung führen. Wir haben die Rede der Prin- im *Rother* 2268 ff. psychologisch interpretiert, weil wir glauben, der sonst ntwickelnde und bauende Epiker gebe uns ein Recht dazu. Doch ist der eis nötig, daß sich in diesem Falle ein geschärftes Bewußtsein eine primi- e spielmännische Technik nutzbar gemacht hat[51].

III

e wir versuchen, das am Text Beobachtete zusammenzusehen, muß nach Berechtigung der textlichen Gliederung gefragt werden; denn in der Ein- g einer Handlungspartie von fast genau 500 Versen in szenische Ein- n liegt bereits eine grundlegende Aussage. Erfährt die innere Gliederung eine äußere Bestätigung? Kriterium sind die durch Initialen bezeich- Abschnitte in den Handschriften. Die Abschnittsgrenzen der Heidelber- Handschrift werden von denen der beiden altertümlichen Fragmente E litz) und M (München) gedeckt (Ausnahmen: H1394 in E rubriziert 1388 rubriziert!], ebenso H1667); das Nürnberger Fragment ist ohne Ab- tte, die beiden Initialen des Berliner Bruchstückes (= H 5148, 5180), des- Text de Vries als mittelbar oder unmittelbar auf H zurückgehend ansah, ohne Entsprechung. H gehört noch dem 12. Jahrhundert an, und damit

Ducus Horant ist das Motiv nicht verstanden und umgedreht: Horant bietet Hilde den dring als Zeichen ihres Einverständnisses.

Panzer, *Hilde-Gudrun*, S. 260f.

Beispiel, wie ein technischer Zug mündlicher Dichtung vom individuellen dichterischen wußtsein verwandelnd aufgenommen wird, gibt Bowra, *Homer*, S. 13.

kann die Abschnittsgliederung, da sie in einem frühen Stadium der textliche Entwicklung schon Übereinstimmung zeigt, eine gewisse Vertrauenswürdigke für sich beanspruchen.

Vergleicht man die szenische Gliederung mit der Abschnittsgliederung herrscht ebenfalls weitgehende Übereinstimmung. Allein die Auftrittsgrenze zwischen IV und V und VII und Z sind unbezeichnet. Die reichlichen Initiale zwischen den Auftrittsgrenzen haben szenische Funktion oder weisen auf Rede einschnitte: 1910 zweites Bewegungsbild mit Temporaleinsatz, der dem Szenen einsatz 1897 entspricht (*Do scheit sich die hochgecit — Die hohtit was irgangen* s. o. S. 359, Anm. 27; 1966 Dietrichs erste Rede (Weigerung); 2002 Dietrichs zwei te Rede (seine grundsätzliche Bereitschaft); 2022 Herlints Aufbruch, Asprian Hinzutreten, Szene zu Dreien; 2062 Redeeinsatz der Prinzessin; 2128 Herlint Aufbruch, Asprians Hinzutreten, Szene zu Dreien; 2210 erste Replik der Prin zessin; 2234 Replik Dietrichs; 2248 zweite Replik der Prinzessin; 2264 Höhe punkt der gesamten Handlungspartie (Pause nach 2263!) und dritte Replik de Prinzessin; 2290 Replik Rothers; 2308 Replik Rothers.

Daraus ergibt sich: Die Kürze der Abschnitte erlaubt nicht, an Vortragsganz heiten (im Sinne des färischen *táttur*) zu denken; andererseits zeigt die große Anzahl der Abschnitte, daß sie dem mündlichen Vortrag dienten. Eine Gliede rung des Textes nach Handlungsgesichtspunkten ist deutlich. Die Handlung schreitet im Gang der Rede fort; daher sind die Redeeinsätze besonders hervor gehoben. Eine derartige Gliederung entspricht im wesentlichen der Technik des höfischen Romans[52] mit Ausnahme von Wolfram, der sich mit der Gliederung in Einheiten zu je 30 Versen vielleicht an alte Laissen-Einheiten anlehnte und sich überdies in der Großform des „Buches" die Möglichkeit schuf, nicht die Szene, sondern die Schicksalsphase im Lebens- und Entwicklungsgang des Menschen als Einheit zu begreifen[53]. Das aus dem Lied herausgewachsene strophische Epos entwickelte z.T. als Baueinheit die *aventiure*, die sich schon aus dem Archetypus der *Nibelungen*-Überlieferung ablesen läßt[54]. Der erst später (*Ort nit*) gebrauchte Terminus trifft die Sache: den Handlungsausschnitt mit innerer Mitte. Die *aventiuren* sind handlungsgeschlossener als die Fitten des *Heliand* und Otfrids, die Leseabschnitte darstellen (*Praefacio: omne opus per uitteas distinxit, quas nos lectiones uel sententias possumus appellare*). Die Strukturen der verschiedenen Baueinheiten wären einmal vergleichend zu untersuchen, wo bei auch die *distinctiones* des Herbort von Fritslar zu berücksichtigen wären.

[52] Kellermann, S. 19: „Die äußere Gliederung des Romans ist durch die Initialen der Abschnitte, das wichtigste formale Aufbaumittel der höfischen Romane, gewährleistet. Nicht alle Abschnittsanfänge [in Chrétiens *Perceval*] jedoch entsprechen epischen Einschnitten. Viele dienen dazu, spannende Pausen zu schaffen oder Gespräch von Handlung abzusetzen."

[53] Die Goldinitialen des Sangallensis bezeugen schon die frühe Einteilung in Bücher; Näheres in der Ausg. v. E. Martin I, p. XXXIII.

[54] Vgl. F. Panzer, *Das Nibelungenlied*, Stuttgart u. Köln 1955, S. 99f., u. H. Schneider, *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. I, Berlin ²1958, S. 126f. [Korr.-Note: Jetzt B. Wachinger, *Studien zum Nibelungenlied*, Tübingen 1960, S. 57ff.]

er frühmittelhochdeutschen Bibelepik ist ebenso wie dem *Alexiuslied* und Chanson de geste[54a] ein unverbundenes oder schwach verbundenes Nebenander kleinräumiger Bilder oder Berichtstücke eigentümlich, die ein immer uertes Anheben des Erzählers verlangen. Diese tektonische Eigenschaft n Zusammenhang mit dem Bauwillen der romanischen Architektur oft ge- n und beschrieben worden[55]. Hier ist der Hinweis von Belang, daß das Er- en auf Grund eines Handlungsschemas bzw. einer Motivkette mündlicher hlkunst in die gleiche Richtung wirkt. Kleine Handlungseinheiten, etwa Motive, besitzen einen hohen Grad von Selbständigkeit. Man kann sie um- n, wofür jetzt der *Ducus Horant* gute Beispiele bietet. Zum Beispiel folgen die Mantelgabe (Z. 974f.) und die Bitte des Werbers um Aufnahme in den st des Brautvaters (Z. 995f.) der Kemenatenszene (Z. 680ff., hier unter Linde!). Auf das einzelne Bild ist der isolierend denkende Dichter wie der Augenblickswirkung bedachte Spielmann, der eine Dichtung vorträgt, ge- et. Hempel hat auch noch den *Rother* zur Gruppe der additiv vorgehenden maler gerechnet. Es gibt Züge, mit denen sich das verteidigen läßt. Dazu rt der wiederholte sachlich gleichsinnige oder nur wenig variierende Ein- (1881 *Die hochgecit waren alle dre tage uolle*, 1897 *Do scheit sich die hochgecit*, *Die hohtit was irgangen*). Doch das sind, wie die Interpretation wohl ge- hat, einzelne Relikte, die im Gesamtbild ohne Entsprechung sind. Wenn Bild zur Szene wird, wenn der Bann auf das Nächste weicht und ein Gefühl order- und Hintergründiges, für Zentrales und Peripheres bemerkbar wird, sich die rationale Analyse eines Geschehensablaufs durchführen läßt, weil eaktionen und Motivationen sinnvoll sind und die Handlungsteile sich klar ander verzahnen, das heißt, wenn Organisation an die Stelle der Addition dann ist die Stufe des Erzählens erreicht, die sich nicht mehr mit der egat-Technik verbinden läßt und auch aus der eigentlich spielmännischen hinausführt, ohne daß sie für den einzelnen Spielmann unerreichbar wird.

nnzeichnend aber für die *Rother*-Stufe bleibt die szenische Kleinräumig- Wir sahen, wie die Keimzelle des Ganzen, die Kemenatenszene, Redemo- an die vorbereitenden Szenen abgab. Die größere Einheit wird aufgespalten sche, im *Rother* funktional verbundene Auftritt-Folgen.

s, was für den *Rother* gilt, gilt offensichtlich nicht für den *Salman*, den *ald* und *Orendel*. Der Begriff des spielmännischen Epos ist eben dieser Ver- edenheit wegen in Verruf gekommen. Doch sind entwickeltere Erzählkunst größere Entfernung von den Vortragsgesetzen der Mündlichkeit im Grunde eignet, das Verdikt auszusprechen. Alle Dichtungen wachsen aus dem glei- Boden. Die Versuche, die erst spät überlieferten Epen ins späte Mittel-

. Winkler, ZfrPh 47, 1927, S. 593 (zum *Alexiuslied*); E. Auerbach, *Mimesis*, S. 98ff. (zur *anson de Roland*).

n eindringlichsten von J. Schwietering, *Die deutsche Dichtung des Mittelalters*, Potsdam 1941, ssim; vgl. auch H. Hempel, *Französischer und deutscher Stil im höfischen Epos*, GRM 23, 35, S. 1—24; Kuhn, aaO., S. 201ff.

alter zu datieren[56], wären nun am *Ducus Horant* zu überprüfen. Übereinstimmung herrscht im Szenenbau; die Erzähltechnik ist im *Horant* eher noch primitiver und (nicht nur die schlechte Überlieferung ist schuld) verworrener, doch das Eindringen zeitmodischer schwebender Motive wie z. B. des, daß die Begegnung von Werber und Prinzessin unter der Linde stattfindet, erweist das Fortbestehen alter Anpassungsfähigkeit[57]; und man wird berücksichtigen müssen, daß die drei alten Dichtungen davon völlig frei sind.

Die interpretierte Handlungspartie erhält ihre Besonderheit nicht nur durch den konsequenten Szenenbau, sondern auch durch die Gestalt der Dienerin Herlint. Sie ist Trägerin des Listspiels und mit einem nomen proprium ausgezeichnet, welches der Konstantintochter nach altem Schema häufig vorenthalten bleibt. Sie gehört zum Schema und stammt letztlich aus östlichem Erzählgut, wenn sie auch in ihrer Rolle, soweit ich sehe, nirgends so stark wie in *Rother* im Vordergrund agiert. In *Tausendundeine Nacht* ist die Amme, die als Kupplerin ihrer Herrin Gelegenheiten schafft, eine stehende Figur[58]; auch der hellenistische Roman kennt den Typus. Die Dienerin in Jamblichs *Babyloniaka*, die für beide Liebenden, Rhodanes und Sinonis, sorgt, ihren drohenden Selbstmord abwendet, indem sie Soraichos benachrichtigt, liegt weiter ab und erinnert mehr an den aus dem Schema heraus entwickelten Brangäne-Typ, doch ist an die Amme Kybele in Heliodors *Aithiopika* zu denken, die für ihre Herrin Arsake in Botengängen den keuschen Theagenes zu gewinnen sucht. Hier war auch das Miteinander von liebesdurstiger Herrin und abwehrendem Manne als Erzählschema verwendet, das in vor- und frühhöfischer Dichtung als epischer Typus Mode wird. Die alte Amme-Kupplerin kann sich innerhalb des Schemas zur Schwester entwickeln (Berta in der Sigurdwerbung, *Salman* u. a.) oder zur höfischen Kammerzofe verjüngen (Brangäne)[59].

Abgesehen von Berhter, der mit der Dienstmannensage profilierter wird, hat also der Epiker weder den Personalbestand des Schemas vermehrt noch den

[56] Neuerdings wieder de Boor, *Geschichte der deutschen Literatur*, Bd. I, München 1955, S. 250ff.

[57] Oder sollte hier die Begegnung *vndir æitt apalldrstrê* (Bertelsen I, 66,20) der Sigurd-Erka-Werbung fortleben?

[58] Frings, *Die Entstehung der deutschen Spielmannsepen*, aaO., S. 141ff.; ders., *Herbort*, S. 21 (Hinweis auf die 720. und die folgenden Nächte, *Geschichte von Ardaschîr und Hajât en-Nufûs* und auf die Kupplerin Morfea in Ottes *Eraclius*).

[59] Wenn der Typus der keuschen Frau feststeht, dient die Dienerin dem Mann als Botengängerin; so in der Crescentia-Geschichte der *Kaiserchronik* (12103ff.), die auch erzähltechnisch interessante Vergleichsmöglichkeiten zum *Rother* bietet. Des Herzogs Vizedominus möchte die edle Crescentia *behuren. Er rekos aine maget dar zu. Div warf ez spate unt frû Mit der froven scone Daz si den helt chune Naeme mit ir willen. Er wolte ir uersellen Manige hûbe braite.* Dann erst springt die ganze Rede in die Szene, ohne daß der Ort bezeichnet ist (*Div frove antworte ir lise Der botescafte wise*). Die *maget* antwortet: *Si sprach: 'Des ergazt er dich alles mit guote Ob du dinem mûte Woltes getwingen Unt liezest mich in pringen Aines abendes so spate Zu diner kemenaten Unt redest iz an ain ende Daz er dir der botescefte niemer ensende'.* Dies scheitert natürlich an Crescentias festem Widerstand. Die Dienerin geht in einem nächsten (zweiten) Auftritt zum Werber. Ein Ort ist wieder nicht bezeichnet. Es folgt ein Zwiegespräch in oratio recta, wobei unklar bleibt, wer die Verse 12172—80 spricht. Der Vizedominus geht *mit zorne in den sal*, und mit Rede des Mannes, klagender Replik der Frau, versuchter Züchtigung Crescentias und Abgang (*Dannen sciet er unfro*) ist der dritte Auftritt gefüllt.

auf der Handlung verändert. Seine Leistung ist die Entwicklung der Rolle
ichtung auf den typischen Charakter, nicht aber auf die Individualität, das
t den Charakter im modernen Sinne. Herlint ist so schmuckliebend, schnell
ammt, beredt und kupplerisch gewandt, wie es die Dienerin-Amme ist.

uch der typische Charakter ist spielmännischem Erzählen gewöhnlich
d. Das Schema verhindert einen Zusammenhang von dem, was der Mensch
mit dem, was er ist. Er handelt, wie es die Aktion vorschreibt. In keiner
tung geht es ohne Brüche ab. Lehrreich ist *Kudrun* Str. 288,3, wo aus dem
ildhaften Helden Hagen ein *lasterlîcher* Herrscher würde, wenn sich nicht
Bewußtsein des Buchepikers ausdrücklich gegen einen solchen 'Charakter'-
h aussprechen würde. Derselbe Osantrix, der nach dem Brautwerbungs-
ma Oda für sich erwarb, kann nach dem gleichen Schema zum bösen
tvater werden, der dem Werber mit Erhängen droht, wenn es die Rolle
angt. Es ist dabei nicht so, daß dem spielmännischen Erzählen Psychologie
. Im Gegenteil, man wird psychologisches Interesse dort voraussetzen
n, wo zwischenmenschliche Beziehungen dargestellt werden. Aber diese
hologie ist an das Ereignis gebunden. Die Rolle verlangt zudem die Be-
nkung auf ein, höchstens zwei Attribute[60]. Rother ist durch alle Szenen
lich; er ist derselbe gegenüber der begehrten Frau und gegenüber ihrer
Amme, weil das Ganze zu einem Komplex von List-Aktionen gehört.
stand die Haltung in der Kemenatenszene; von dort übertrug sie sich auf
Vorbereitungsszenen. Den Epiker beobachten wir dabei, wie er, etwa in V,
ugsgebundene 'Psychologie' interpretiert. Das Bild, das er damit erreicht,
arbstärker, aber letztlich nicht komplexer. Die einzige Auflockerung im
e einer nuancierenden Psychologie ist die Ausgestaltung der Herlint-Rolle.
Rede in VI ist enthüllende Psychologie. Die Ausgestaltung war möglich,
hier das Schema am schwächsten band[61].

ie Deutlichkeit der Kontur, in der die Menschen im *Rother* wie auch in der
ison de geste erscheinen, ist doppelter Herkunft: sie ergibt sich aus der
rrschenden Stellung eines einzigen Attributs und aus der konsequenten
ichtung auf das Ziel der Handlung. Um der Deutlichkeit willen greift der
hler bei 'doppeltem Spiel' mit einer Bemerkung auf anderer epischer Ebene
um die Fäden auseinanderzuhalten. Auch die Vorausdeutung kann diese
gabe erfüllen, so etwa schon in der *Älteren Judith*: *sît slûg in Judith ein wîb.*
lûg in dû schôni Juditha (Waag 100,109). Der Eindruck der Präzision, den
Rother die Gespräche vermitteln, beruht auf der Tatsache, daß es wirkliche
gespräche sind, wo die Partner mit ihren Argumenten aufeinander ein-
n. Kennzeichen der unterweisenden Epik, aber auch teilweise des *Rolands-*
s, ist ein Aneinander-Vorbeireden in monologischer Verkapselung, in Kund-
von Ideen und Maximen.

l. W. J. Schröder, aaO., S. 317, Anm. 14.
l. Fromm, *Untersuchungen*, S. 159.

Der Mensch als Charakter lag nicht im Willen des Epikers, wohl aber der Mensch als Repräsentant (Ausbau von I). In ihm vereinigen sich Rolle und Typus. Repräsentationsszenen sind Bewegungsszenen, ohne Handlungsszenen zu sein.

Sie sind damit stärker raum- als zeitbetont. Gegenüber der Bibelepik und der *Kaiserchronik* (s.o. S. 352f.) waltet im *Rother* ein genaueres Bewußtsein des Raumes, in dem Handlung vorgeht oder Bewegung sich vollzieht. Das unbestimmte *da*, das sich räumlich nicht realisieren läßt, ist zurückgedrängt. Der Raum wird bezeichnet, aber nicht beschrieben. Das stärkere Bewußtsein, das der Hörer trotzdem von ihm besitzt, beruht darauf, daß alle Bewegung als Aktion im Raume begriffen wird. Raumgefühl entsteht durch Handlungsvollzug, wobei für die Bewegung deskriptive Mittel eingesetzt werden, für den Raum nicht. Dies ist ein bedeutender Unterschied zum höfischen Roman, in dem der Raum gerne topisch beschrieben wird. Instruktives Beispiel einer Raumdarstellung ohne Bewußtsein der Räumlichkeit, nur mit Bewußtsein der Signifikanz ist *Annolied* XLII, die visio Annonis.

Die Anschauung, auf die man auch im *Rother* für den Raum verzichten muß, vermittelt für die Bewegung die Gliederung in einzelne Aktionen (die Verbreitung des Gerüchts III), ein technisches Mittel, das für Kampfschilderungen, also mehrere gleichzeitige Bewegungen, dem ganzen Mittelalter die verbindliche Darstellungsform ist. Nur wenige Dichter, wie Wolfram im *Willehalm*, gehen davon zugunsten eines synthetischen Verfahrens ab.

Die Auffassung des Epikers unterschied zwischen Innen- und Außenraum-Szenen, worauf die durchgehaltene Scheidung von oratio recta und oratio obliqua hindeutete. In den Volkssprachen des Mittelalters besitzt, worauf in anderem Zusammenhang E. Auerbach hinwies, die direkte Rede im Dialog einen atmosphärischen Gehalt, den ihr z.B. das Lateinische nicht verleihen kann. Das Verhältnis zwischen mittelbarer und unmittelbarer Rede ist für die erzählende Dichtung des deutschen Mittelalters noch nicht hinreichend untersucht, doch dürften sich daraus für die verschiedenen Formen des epischen Bewußtseins wichtige Ergebnisse erzielen lassen. Beim *Rother* läßt sich erkennen, daß der geschlossene (Innen-)Raum der Neigung des Epikers zur szenischen Ausformung entgegenkam. Man weiß, wie schlecht ihm später die Darstellung der Szenerie mit dem Gang Rothers zum Galgen und der Lagerung der Getreuen im Hinterhalt des Waldes gelungen ist[62].

In der *Þiðrekssaga* finden sich dagegen viele gelungene Freiluftszenen. Die zur Baumgartenszene gewordene Kemenatenszene der Sigurd-Erka-Werbung ist von plastischer Anschaulichkeit: man lagert sich unter einen Baum, die Dienerin bringt Kissen, Brautvater und zweiter Werber schauen von der umgebenden Mauer beruhigt auf das sich unterhaltende Paar herab. *þat er kurtæis-*

[62] Vgl. Kirchenbauer, aaO., S. 56.

gra (Bertelsen I, 66,7f.), wird der Szenenwechsel begründet. Bekanntlich ist ch der große Hallenkampf der Burgunden im Norden unter freien Himmel rlegt, und auch die Begegnung Brünhilds mit den heimkehrenden Mördern urds findet vor den Toren statt.

Hugo Kuhn hat eine ältere Gebärdenregie und eine jüngere Raumregie durch beneinanderstellen von *Thiðrekssaga* und *Nibelungenlied* scheiden können[63]. r glauben im *Rother* beide Stile ineinandergreifen zu sehen, wenn uns auch s Raumbewußtsein in einer eigentümlich abbrevierenden Technik entgegen- t. Die Gebärde öffnet den Sinn eines Vorgangs, wobei auch der Sinn gleich in bärde umgemünzt erscheinen kann. Allein die Schuhprobe ist dabei im stren- Sinne symbolisch. Alle anderen sinngebenden Gebärden sind in der Bedeu- g der Bewegung oder Haltung gefangen, ja erstrecken sich weit hinein in den reich des mimischen Effekts (Dietrich neigt das Haupt in III, Herlint flü- t, auf der Bank näherrückend, dem Dietrich etwas ins Ohr in V, sie schürzt Rock in VI, die typisierten Krafttaten der Riesen in Z, die im Fenster har- de Jungfrau in VIII). Darin gerade sehen wir die Herkunft aus spielmänni- em – und zugleich aus der Mündlichkeit stammendem – Gebärdenstil be- gt, daß die effektvolle Ausdrucksgebärde sich gegenüber dem Mittelpunkts- mbol der Schuhprobe behauptet[64]. Erst dem Epiker schreiben wir dagegen Gebärde des Wortes zu: Rother-Dietrich nimmt mit der Verwendung eines onders getönten, 'gestempelten' Wortschatzes eine 'sprechende' Haltung allein der *ellende man* konnte von der Wortgebung her als schemagebunden annt werden. Solche Sprachgebärde, die zur Wortpointe im Verhältnis von mbol und mimischer Geste steht, ist ein bedeutendes Symptom in der Ge- ichte des Sprachbewußtseins, die für das deutsche Mittelalter noch zu reiben ist[65].

Wir wenden uns zum Schluß dem Zeitbegriff als kompositorischem Faktor Vom alten Heldenlied wissen wir es, und vom novellistischen Spielmannslied ben wir es aus den Nachfahren, der spätmittelalterlichen deutschen Volks- ade und der epischen Folkevise des Nordens, erschließen zu können, daß sie der physikalischen Zeit absahen: das Heldenlied, weil es allein nach der ginierten, subjektiv-psychologischen Zeit komponierte, raffte, aussparte und Gipfel zu Gipfel schritt; das novellistische Lied der nachkarolingischen , weil es im Hinblick auf die Reihe der Handlungsformeln und Motive allein die Sukzession, nicht aber auf das Maß der Zeitschritte gerichtet war. Die ndformel mündlichen Erzählens „dann geschah . . .“ genügte. Zudem schei- bestimmte Zeitangaben sehr bald topisch geworden zu sein, das heißt, daß it die Relation aufgehoben war. Das Springend-Arationale, Ungreifbare t sich gerade von der Zeitauffassung her. An Folkevise und Volksballade

aO., S. 201ff.
gl. W. Mohr, DuV 42, 1942, 4, S. 112ff.
h bin seit längerer Zeit mit Vorarbeiten beschäftigt.

hat man es aufgedeckt[66], am *Salman, Oswald, Horant* usw. ließe es sich noch i starker Nachwirkung zeigen.

Dagegen erscheint unser Handlungsausschnitt aus dem *Rother* geschlosse gefügt und deutlich begrenzt. Der Aufzug von Prinzessin und Werber (I) ge schieht am ersten Tage des Festes, das drei Tage dauert (1881f.). (Feste werde später zu den zeitlichen Fixpunkten im Artusroman.) Der ganze Festablau wird stark gerafft: am dritten Tage ist der Höhepunkt. Auf ihn fallen nun all wichtigen Ereignisse: Mantelgabe, Verbreitung des Ruhms, die Botengänge, di Kemenatenszene – diese wohl in der Abenddämmerung, denn anschließt 2324 *Die ivncvrowe lac vber nacht; we groz ire gedance was.* Daß die Herlint-Szene gleich an III zeitlich anschließen, geht aus 1926f. hervor: *In der kemenatin wa iz stille; do sprach die kuninginne.* Der starken Raffung von zwei Tagen zu Be ginn steht die Kemenatenszene mit dem 'Achtergewicht' von 139 Verszeile gegenüber, die auch quantitativ den Schwerpunkt behauptet.

Abhebendes Kennzeichen gegenüber dem Liede ist nicht die Raffung; den Auswahl von Zeit findet hier wie dort statt. Es ist die Lückenlosigkeit des Ab laufs, zu der die feste Begrenzung gehört. Daraus ergibt sich der Eindruck eine neuen Realismus, einer Neugewinnung von Welt und Person. Zudem sprich aus der Komposition ein hohes Maß an Bewußtheit.

Zwei Stellen zeigen ein dem nicht entsprechendes Zeitgefühl: 1916ff. Der Ru von Dietrichs *vrumekeit* führt im Handumdrehen zur Verliebtheit der Prinzes sin, und ebenso schnell beginnt sie ihre Aktion; 2023ff. Dietrich läßt Herlin warten und die Goldschmiede *ilinde* zwei silberne und zwei goldene Schuh gießen, was ebenfalls im Augenblick geschehen ist. Hier wie dort würde ma einen längeren Zeitraum für angemessen halten. Dies Zeitbewußtsein ist ei Relikt der Mündlichkeit. So unbekümmert stellte eine frühere Stufe dar.

Dem Sagamann der *Thiðrekssaga* würde das nicht so leicht passieren. Sei Realismus ist anderer Art als der des *Rother*-Epikers. Sein Werk will nich Wirklichkeit interpretieren, sondern es soll auf seine – und er versteht darun ter: die – Wirklichkeit projiziert werden. Die Eigenart der *Thiðrekssaga* würd deutlich werden, wenn man sie einmal im Hinblick auf die Zeitauffassung mi einer gut gebauten Isländersaga vergliche. Die Darstellung hat etwas Gestalt loses und daher bei aller hanseatischen Handfestigkeit auch fremd Ungreif bares, weil der Sagamann – oder schon, mit Hempel[67], sein niederdeutsche Vorgänger – den Willen zu gleichmäßiger zeitlicher Dehnung besaß. Sein Wer ist voller Zeitangaben, die aber nicht zur Gestaltung beitragen, sondern nur de Grad äußerer Wahrscheinlichkeit erhöhen wollen. Die Sigurd-Erka- wie die Her

[66] S. Ek, *Studier till den svenska folkvisans historia*, Göteborg 1931; ders., *Den svenska folkvisa* Stockholm 1924; A. Heusler, *Über die Balladendichtung des Spätmittelalters, namentlich i skandinavischen Norden*, GRM 10, 1922, S. 16–31.

[67] H. Hempel, *Sächsische Nibelungendichtung und sächsischer Ursprung der Thidrekssaga*, in *Edd Skalden, Saga. Festschrift für F. Genzmer*, Heidelberg 1952, S. 138–156.

ort-Werbung dauern beide mehrere Jahre. Typisch etwa ist: *Nu duelsk herurt með artus konungi langa rið. oc gerir konungr han sinn mann. skal hann oc ona konungi. Nu er han þar um rið. herburt er sua kurteiss riddari . . . herburt er u með konungi þar til er sa dagr kemr er var mikil hatið* (II, 49,18ff.; 50,18f.)[68] em entspricht, daß der Kemenatenszene das Mark der Einmaligkeit entzogen ird: *herburt talar opt* (AB *optliga*) *við hilldi dottur artus konungs. oc hann sægir þiðrecr konungr hans moður broðir hævir han sendan a hænar fund. þess ærens at biðia hænnar honum til ægnar konu* (II, 55,11–14). In der Osantrix-Werung, die ohne zeitliche Gliederung erzählt wird (es müßte sich eigentlich alles nerhalb eines Tages vollzogen haben), hat die verhältnismäßig unwichtige itte des verkleideten Osantrix, ihn in das Gefolge des Brautvaters Melias aufnehmen, die beherrschende Stellung. Sie umfaßt ohne die darein verschlunnen Riesenkämpfe und die Botenbefreiung in de Vries' Abdruck (Mb kann er wegen eines fehlenden Blattes nicht benutzt werden) etwa 63 Zeilen, die mittelbar anschließende Kemenatenszene 31.

Die *Thiðrekssaga* ist also wie der *Rother* auf Lückenlosigkeit bedacht, aber re Kontinuität ist Einebnung. Sie besitzt, um das Gegensatzpaar G. Müllers verwenden, mehr Schwellkraft als Führkraft. Der Einsatz der Zeit zu szenier Gestaltung führt den *Rother*-Epiker auf einen Weg, den Chrétien meisterh beschreitet. Der deutsche Artusroman gewinnt sich, wie an Hartmanns rec beispielhaft gezeigt werden konnte, neue Möglichkeiten – nicht mehr im derspiel von geraffter und ausschwingender Zeit, sondern in dem von Zeit d Zeitlosigkeit. Zeit läuft ab in märchenhaft-einfacher Wiederkehr von Nacht, orgen, Mittag und Abend mit den großen Unterbrechungen der Feste. Zeitlos die 'Aufhebung' des Geschehens in der Allegorie und ist die symbolische iederkehr des Gleichen – wie der einsam reitende Parzival zu Beginn der einnen Bücher[69].

Der große Aufbruch in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts war nicht die unde des Spielmanns, wohl aber der kairós spielmännischer Dichtung. Seine en Geschichten und Leitbilder, sein ganzes buntes Bild der Welt von weiten hrten, schlauen Taten und Liebe, Treue und Untreue zwischen den Menschen sie alle erläutern nun das neue Bild vom Menschen, von Raum und Zeit in rer Kontur – ebenso wie es die gleichzeitige frühgotische Plastik tut. Die age, ob der *Rother*-Epiker ein Spielmann war, hat nicht den Rang, den man beimaß. Wir sprechen dem Epiker, wie Frings, eine Ahnenreihe zu, die ihn nd, möchten aber, anders als dieser, die Leistung des Dichters aus einer neuen, t der Schriftlichkeit eng verknüpften Bewußtheit verstehen.

Die öfter freie Übersetzung von F. Erichsen (Sammlg. Thule, Bd. 22) bringt hier die Zeitbehandlung des Sagamannes vorzüglich heraus, vgl. S. 273ff. (Abschn. 5–9).

Dies trotz dem Netze genauer Zeitangaben bei Wolfram, wie sie von H. J. Weigand, *Die epischen Zeitverhältnisse in den Graldichtungen Crestiens und Wolframs*, PMLA 53, 1938, S. 917–950, klargelegt sind. Das Verhältnis von In-der-Zeit-Sein und Aus-der-Zeit-Sein Parzivals zu seinem inneren Weg hat Weigand dabei nicht genügend herausgehoben.

Rüdigers Schild

Zur 37. Aventiure des *Nibelungenliedes*

von

Peter Wapnewski (Heidelberg)

"δῶρα δ' ἄγ' ἀλλήλοισι περικλυτὰ δώομεν ἄμφω,
ὄφρα τις ὧδ' εἴπῃσιν Ἀχαιῶν τε Τρώων τε·
'ἠμὲν ἐμαρνάσθην ἔριδος πέρι θυμοβόροιο,
ἠδ' αὖτ' ἐν φιλότητι διέτμαγεν ἀρθμήσαντε.' "

"Ως ἄρα φωνήσας δῶκε ξίφος ἀργυρόηλον,
σὺν κολεῷ τε φέρων καὶ ἐϋτμήτῳ τελαμῶνι·
Αἴας δὲ ζωστῆρα δίδου φοίνικι φαεινόν.

(*Ilias* VII, 299–305.)*

Goethe am 10. Juli 1817 in einem Brief an Büsching: *Mir scheint es auf alle Fälle sehr bedeutend: dasjenige was in Bezug auf geistliche Bücher und Bilder schon gethan ist, auch für das Rechtliche, Bürgerliche und Politische zu leisten*[1]. Er meint damit das Verstehen der graphischen Gestik in den *Sachsenspiegel*-Handschriften. Hier soll etwas Entsprechendes versucht werden: das Verstehen eines durch das Wort gezeichneten Gestus für das *Rechtliche* und *Politische*. Es geht um die berühmteste Szene des berühmtesten mittelalterlichen Heldenepos. Unsere Studie versucht, das Verstehen des Auftritts zu fördern mit Hilfe dreier Ansätze. Zum einen will sie Rüdigers Entscheidung erklären, die in der bisherigen Betrachtung hinter dem Mitleiden seines Seelenkampfes zurücktrat. Zum andern will sie die Schildbitte und damit die Haltung Hagens begreifen, die bisher im Schatten der Schildgabe Rüdigers stand. Deuten wir sie richtig, dann erscheint uns auch die Leistung des Dichters in anderem Licht, denn nunmehr können wir ihn entlasten von dem Vorwurf, sich kompositionstechnisch vertan zu haben – der er sich doch die Rüge gefallen lassen muß, unmittelbar vor dem heroisch-furchtbaren Ende seiner Burgundenhelden eine Nebenfigur mit allem Licht angestrahlt zu haben, die alles Interesse und alles Mitgefühl auf sich sammelt, ja die in der schimmernden Reinheit ihres Lebens und Sterbens geradezu verstanden werden könnte als Kontrastfigur zu der heillosen

* Johann Heinrich Voß: *Laß uns jetzt auch einander mit rühmlichen Gaben beschenken;/ Daß man sage hinfort bei Troern und bei Achaiern:/ Seht, sie kämpften den Kampf der geistverzehrenden Zwietracht,/ Und dann schieden sie Beid' in Freundschaft wieder versöhnet./ Jener sprach's, und reicht' ihm das Schwert voll silberner Buckeln/ Sammt der Scheid in die Hand, und dem schöngezierten Gehenke./ Ajas schenkt' ihm dagegen den Leibgurt, schimmernd von Purpur.*

[1] WA, 4. Abt., Bd. 28, S. 179.

ïsternis eines schicksal- und verhängnisverfallenen Geschlechtes, seines Abngs in grausiger Furchtbarkeit. Wenn wir recht sehen, ist nicht Rüdiger der eld seiner Szene; sondern Hagen. Und in Hagen als der Inkorporation des belungenschicksals: das ganze Haus der Burgunden. Die hier, vor ihrem Tode, ch einmal aufgerufen werden zu anderer als kriegerischer Tat, und sich chst königlich bewähren. – Schließlich will unsere Darstellung die Funktion r Szene in ihrem Verhältnis zur Dichtung und Lebenswirklichkeit ihrer Zeit rstehen.

I. Der inhaltliche Zusammenhang

Es ist der dritte Tag an Etzels Hof. Am zweiten war der Kampf ausgebroen, beim Mahl in der Festhalle, als Dankwart blutbespritzt hereinstürzt und rkündet, daß seine Knappen in ihrer Wehrlosigkeit niedergemetzelt worden d von Etzels Bruder Bloedel und tausend Hunnenkriegern. In der Nacht nn hat Kriemhild die Halle anzünden lassen – aber die 600 Burgunden überen: wie durch ein Wunder, meinen ihre Feinde, aber das Wunder hat Hagen lbracht, der ihnen riet, den quälenden Durst zu stillen mit dem Blut der Erlagenen, sich an die Wände zu stellen und die herabstürzenden Brände abfangen mit den Schilden. Der neue Morgen bringt neuen Kampf – und nun rt Rüdiger auf, Etzels mächtigster und tüchtigster Vasall. Bei ihm sind die rgunden und ihr Heer eingekehrt, letzte Station der Heiterkeit, höfischer ude, herzlichen Lebensgenusses vor dem Untergang. Vier Tage hat er sie in stlicher Großzügigkeit beherbergt, er und seine Frau Gotelind; und seine chter hat er mit dem jüngsten der drei Burgundenkönige verlobt, mit Gisel. Auch die anderen beschenkt er beim Abschied: Gunther erhält ein *wâfen gewant*, also eine Rüstung (1695,3; oder einen Waffenrock?), Gernot ein wert, Dankwart kostbare Kleider. Hagen zögert zuerst[2] – dann aber bittet von Gotelind ermuntert, in bezeichnender Formulierung auch sich eine Gabe : *Alles des ich ie gesach* . . ., „Wenn überhaupt . . .". Er bittet um jenen Schild der Wand; der hat Gotelinds Sohn Nudung gehört, und die Mutter weint in Erinnerung an seinen Tod: *den wolde ich gerne vüeren in daz Etzelen lant* 598,4). Die Formulierung sagt deutlich, warum Hagen, der Wissende, anglich zögert: es bedarf keiner Geschenke mehr an die Todgeweihten. Aber die Weigerung erst, so verweist auch das spätere Annehmen in das Düstere Zukunft: er wählt Schutz gegen den Tod. – Dann, nach vier Tagen, hat diger der Gastgeber, Rüdiger der Schenkende sich in den Geleitgebenden rwandelt: *ich wil iuch selbe leiten* (1708,2), und sie an Etzels Hof geführt. n also tritt er auf, am Morgen des zweiten Tages, dessen Abend nicht er, ht seine Freunde erleben werden. Er muß gegen sie kämpfen.

[2] So jedenfalls fasse ich mit de Boors Übersetzung, Bremen o. J. [1960] (Sammlung Dieterich, Bd. 50), das *doch widerredete er iz sît* 1697, 4, auf. – Quellenzitate nach der Ausgabe von Bartsch – de Boor, Wiesbaden [14]1957.

II. Die Rechtssphäre

Man hat festgestellt, daß in keiner Szene des *Nibelungenlieds* der Name Gottes so oft angerufen wird wie in dieser[3]. Aber schon das *Hildebrandslied* lehrt uns, daß Anrufung Gottes nicht ohne weiteres auf christliche Gesinnung des Rufenden, christliche Stimmung der Szene schließen läßt. Wir wenden unser Augenmerk auf ein anderes Moment, das zu übersehen schwer fallen sollte.

Der Kern nämlich dieses Auftrittes, die innere Auseinandersetzung Rüdigers mit sich selbst, seine Auseinandersetzung mit Etzel und Kriemhild, schließlich die mit den Burgunden, ist geladen mit Termini technici aus dem Bereich des Rechtes. Wir verzeichnen z.B.: *aller mîner êren der muoz ich abe stân*[4] (2153,2); *er hete dem künege vil gerne verseit*[5], *und ouch der küneginne* . . . (2156,2/3); *daz lant mit den bürgen: des sol mir niht bestân*[6] (2157,3); *deheinen mînen dienest hân ich in widersaget*[7] (2160,2); *dô muoz er sînen friunden versagen*[8] *dienest* . . . (2174,4); *Ir widersagt*[9] *uns nû ze spâte* . . . (2179,1).

Es wäre jedoch müßig, hier zu zählen, um die Beweiskraft der Belege durch eine Statistik zu erhärten. Denn um 1200 sind Umgangssprache, Sprache der Dichtung und Sprache des Rechts keine säuberlich voneinander ablösbaren Idiome, und es wird nicht oft mit Sicherheit zu bestimmen sein, ob ein Wort ausschließlich oder vornehmlich oder nur okkasionell zur Bezeichnung eines spezifischen Sachbereichs dient. Von den angeführten Belegen wird man indes sagen dürfen, daß sie bestimmte Rechtstermini sind oder zumindest vorzüglich der Rechtssphäre angehören. Ihnen stehen in unserem Abschnitt andere zur Seite, die jedenfalls in diesem Kontext unzweifelhaft gleichfalls rechtliche Sachverhalte und Gedankengänge markieren, Bindungen des gesellschaftlichen Gefüges, wie sie bestimmt werden durch Vertrag, Schwur, Versprechen, Tradition und Gewohnheit. Dazu gehören: *ich wil ûf mînen füezen in daz ellende*[10] *gân* (2157,4); (die Bindung *per cibum et potum*:) *trinken unde spîse ich in güet-*

[3] Bert Nagel, *Heidnisches und Christliches im Nibelungenlied*, Ruperto Carola, X. Jg., Bd. 24, 1958, S. 64.

[4] *abstehen:* DRWb I, Sp. 288–90:
III, 1. abtreten, zurücktreten von Amt oder Dienst:
des riches abe gestân (13. Jh.); *von meiner prelatur abzustehen und dieselben zu resigniren* (1565); *abgestandner churfürst von Cöln* (1591); *Der schuldiger wird nicht befreyet, wenn er gleich von seinen güter abstehet* (1583).

[5] *versagen:* Trübner VII, 538[b]:
Swer sich verseit und ein herre spricht, er sî sîn eigen unde er habe sich im ze eigene gegeben (Schwabenspiegel, Landrecht 291).

[6] *bestehen:* DRWb II, 188–191:
II,1. fortbestehen, gelten, in Kraft sein:
also besteit de besettinghe (1294).

[7] *widersagen:* Lexer III, Sp. 851:
aufkündigen:
daz man im eigen und lehen widersage, Helbl. 4, 822; = *adversari, diffidare*, DFG 14[b]; 181[a].

[8] *versagen:* s.o. Anm. 5 zu Str. 2156,2.

[9] *widersagen:* s.o. Anm. 7 zu Str. 2160,2.

[10] *Elend:* DRWb II, 1511/2:
III. Verbannung: *sol geschickt werden in daz ellend* (1502).

en bôt (2159,3); *ez muoz hiute gelten*[11] *der Rüedegêres lîp* (2163,2); *mîne ge und mîniu lant/ iu müezen ledec*[12] *werden . . .* (2164,1/2); *ich muoz iu sten als ich gelobet hân* (2166,3); *an uns wil dienen Rüedegêr sîne bürge d sîniu lant* (2173,4); *der triuwen wil ich ledec*[13] *sîn* (2175,4); *ich muoz mit iu ten, wande ihz gelobt hân* (2178,2); *der hêrlîchen gâbe, dô ir uns brâhtet her/ Etzeln lant mit triuwen, des gedenket, edel Rüedegêr* (2180,3/4: bindende Kraft n Gabe und Geleit); *lât die juncvrouwen niht engelten*[14] *mîn* (2190,3); *sît mîn elle Hagene den fride hât getân . . .* (2203,2).

Eine auffällige Häufung also von Termini und Begriffen, die Rechtsverhältse und -verhalten bezeichnen. Jedoch verliert dieser Befund sein Auffallen-, sobald man der elementaren Tatsache gedenkt, daß es hier um einen prinell rechtlichen Konflikt geht.

Des getreuen Rüdiger grausamer Seelenkampf hat die Seelen der Leser des *elungenliedes* immer wieder gerührt. Es scheint, daß er zerbricht unter dem zweifelten Flehen des Königspaars, das ihn, den Lehnsmann, in den Kampf en die Freunde zu treiben versucht: *Swelhez ich nu lâze unt daz ander begân,/ tân ich bœslîche und vil übele getân . . .* (2154,1/2). Man hat diesen furchtbaren nflikt im Bereich des Tragischen angesiedelt. Er ist furchtbar – doch wird n gut tun, einen dem Mittelalter nicht gemäßen und mannigfache hierher t gehörige Assoziationen auslösenden Begriff aus der Diskussion zu lassen. liger jedenfalls „läßt das eine" und *begât* das andere. Er stellt sich also auf Seite einer der beiden Konfliktmächte. Man hat das schlicht festgestellt: liger entscheidet sich für die Mannen-, gegen die Freundestreue. Aber nde unsere Ergriffenheit durch Rüdigers Seelenschmerz muß uns doch ngen, das Ungeheuerliche dieser Entscheidung zu spüren. Wir können nicht als im Vergleich mit der sittlichen Auseinandersetzung sekundär nehmen, sondern müssen uns eben deshalb weil wir die Aporie des guten schen so intensiv miterleben und verstehen, wundern und nach Aufrung suchen des erstaunlichen Falls, der darin besteht, daß Rüdiger nun h den einen Weg geht.

Wir fragen also nach der Begründung, nach den Motiven dieser Entscheig, die den Seelenkampf beendet zugunsten des Waffenkampfes für die eine tei. Die *sêle* sagt uns nicht, warum sie sich entschieden hat. Wir müssen n Entschluß aus der Faktizität des Geschehens zu verstehen versuchen.

lten: DRWb IV, 26–35:
I. schuldige Leistung (Zahlung) entrichten . . .:
ist daz sie [einen Übeltäter] *. . . entlaufen lassen, sie sollen den ubeltheter gelden . . . also theuer, als er wert ist* (14. Jh.); Zins, Steuer zahlen, zinspflichtig sein: *zvei vischlehen diu geltent 160 bant vische* (1288).

dig: DWB VI, 497–504:
7) ledig, von lehen, die erledigt, offen sind:
begibt aber sich ein man, der zu sînen jâren komen ist, her hât sich von lantrechte und von lênrechte geleget, und sîne lêne sint von ime ledic (Sachsenspiegel 1, 25,3); *ein lediger fall, feudum apertum* (Frisch I, 593[b]).

dig: s.o. Anm. 12 zu Str. 2164,1/2.

lten: s.o. Anm. 11 zu Str. 2163,2.

III. Lehnsrecht

Nieman ist sô hêre
sô daz reht zwâre
(*Vom Rechte* 1f. u. ö.)

Wir begreifen die elementare Verbindlichkeit des Rechts im Mittelalter nicht wenn wir von modernen Verhältnissen ausgehen. Heute stellt das Recht im Bewußtsein der Allgemeinheit einen zwar wichtigen und respektierten, aber doch isolierbaren und isolierten Teil des öffentlichen Lebens dar. Seine Handhabung und Verwaltung liegt in den Händen einer eigens dafür ausgebildeten Kaste man begegnet ihr selten und ungern. Anders im Mittelalter: „Dem Germanen.. war das Recht nicht eine unter mehreren sozialen Ordnungen, sondern die Ordnung des sozialen Kosmos schlechthin. Die germanische Welt ist eine Welt des Rechts. Diese Auffassung beherrscht noch das Mittelalter“[15]. Der mittelalterliche Rechtsbegriff kann nur aus dem Ganzen des mittelalterlichen Weltbildes gewonnen werden. Das Recht ist in Gott gegründet und mit Gerechtigkeit und Billigkeit identisch[16]. Daß die Wissenschaft der Deutschen Philologie auch der Poesie im Recht[17], dem Recht in der Dichtung[18] ihre Aufmerksamkeit zuzuwenden Grund hat, ist ihr bereits durch ihren Gründer Jacob Grimm gezeigt worden. „Eine uns unvorstellbar gewordene Einheit des Lebensgrundgefühls zwang im Mittelalter Kunst und Recht zusammen; das Recht lebte noch in aller Bewußtsein, und kein Dichter hätte wagen können, es zu verfälschen“[19].

Diese Einheit von Recht und Leben ist es, die das Rüdigerschicksal, die Rüdigerszene bestimmt.

Markgraf Rüdiger von Bechlaren ist Lehnsmann, ist Vasall des Königs Etzel (s. Strr. 2138–2140; 2146; 2157; 2163/64; 2166; 2173; 2228/9; 2231). Es kann nicht meine Sache sein, das Lehnswesen und sein Recht darzustellen. Jedoch muß ich versuchen, mit ein paar Strichen seine Elemente zu skizzieren. Es handelt sich bei ihm um ein ebenso kompliziertes wie fruchtbares Forschungsgebiet, an dessen Erschließung Historiker, Rechtshistoriker und Verfassungs-

[15] Heinrich Mitteis, *Der Staat des Hohen Mittelalters*, Weimar ⁴1953, S. 19.
[16] Otto Brunner, *Land und Herrschaft, Grundfragen der territorialen Verfassungsgeschichte Südostdeutschlands im Mittelalter*, VÖIG, Bd. 1, 1939, S. 158f. Aus der weiten Literatur zu diesem großen Komplex erwähne ich hier nur noch den Aufsatz von Fritz Kern, *Recht und Verfassung im Mittelalter*, HZ 120, 1919, S. 1–79 (sep. Neudruck 1952).
[17] Jacob Grimm, *Von der poesie im recht* (1815). *Kleinere Schriften*, Bd. 6, Berlin 1882, S. 152–191.
[18] Dies der Titel des 2. Bandes von Hans Fehrs großem Werk *Kunst und Recht*: Bd. I *Das Recht im Bilde*, Erlenbach-Zürich ²1926, Bd. II *Das Recht in der Dichtung*, Bern ²1933, Bd. III *Die Dichtung im Recht*, Bern 1936. Zum *Nibelungenlied*: Bd. II, S. 107–124. – Zu dem ganzen Komplex *Literatur und Recht* s. jetzt den informativen Artikel von Klaus Kanzog, *Reallexikon*, Bd. I, Berlin ²1959, S. 164–195.
[19] Heinrich Mitteis, *Rechtsprobleme im Nibelungenlied*, Jurist. Blätter 74, 1952, S. 240.

chtler seit geraumer Zeit mit- und gegeneinander arbeiten und dem gerade in n letzten Jahren wichtige Publikationen gewidmet worden sind[20].

Das Mittelalter, dem aus seiner Herrschafts- und Verwaltungsstruktur heraus ne Unterteilung in Öffentliches und Privates Recht fremd sein mußte[21], annte naturgemäß keinen unwandelbaren Kodex des Lehnsrechtes[22]. Oft nug war „allein der Erfolg gewaltsamer Tat die Grundlage rechtlicher Gealtung" (es wirkte sich also aus, was man die 'normative Kraft des Faktischen' nannt hat) – aber „die Idee einer umfassenden Rechtsordnung" ist dabei nie ufgegeben worden[23].

Innerhalb dieser Ordnung nun stellt das Lehnsrecht „die hervorragendste nd zugleich eigentümlichste Rechtsschöpfung des abendländischen Mittelters" dar, nach einem Wort von Mitteis die „idealtypische Formung einer nzen Kulturepoche"[24], und so kann man den mittelalterlichen Staat gemäß m in seiner Verfassung vorwiegenden Einfluß des Lehnswesens schlechthin „Lehnsstaat" bezeichnen[25]. Das Rechtsbewußtsein des Lehnsherrn und des hnsmannes wird in solchem Sinne mit ihrem Lebensbewußtsein identisch in können – auch das des Lehnsmannes Rüdiger. Mag man im einzelnen ch Einzelnes im Lehnswesen und seiner Geschichte unterschiedlich beurilen, wie es – wohl aus der Verbindung des Systems der gallo-romanischen sallität mit dem germanischen Treuebegriff – im Frankenreich entstanden , dem germanischen Gefolgschaftswesen seine Verdinglichung und Realisieng gebend durch das *benificium*, das Lehen[26]: so herrscht doch Übereinstimung in der Beurteilung seiner wesentlichen Elemente.

Lehensbindung ist gegenseitige Bindung, wechselweise Bedingtheit, ist muell: Bloch spricht von der „réciprocité" des Kontraktes[27], Ganshof nennt ihn en „contrat synallagmatique"[28]. Entsprechend solcher Bedingtheit komplentieren sich Rechte und Pflichten. Als klassisches Zeugnis für das Wesen des *ntrat vasallique* gilt der oft zitierte Brief Fulberts, Erzbischofs von Chartres,

Ich nenne außer den bereits zitierten Arbeiten von Mitteis und Brunner nur: Heinrich Mitteis, *Lehnsrecht und Staatsgewalt. Untersuchung zur mittelalterlichen Verfassungsgeschichte*, Weimar 1933; Marc Bloch, *La société féodale*, 2 Bde., Paris 1939 u. 1940 (Wiederabdruck 1949); F. L. Ganshof, *Qu'est-ce que la féodalité?*, Brüssel [3]1957; Robert Boutruche, *Seigneurie et féodalité*, Bd. I, Paris 1959; zuletzt: *Studien zum mittelalterlichen Lehnswesen*, Lindau-Vorträge 1956, Lindau 1960 (Vorträge und Forschungen, hrsg. v. Th. Mayer, H. 5); alle fünf Werke mit reichen Literaturangaben.

Walter Schlesinger, *Herrschaft und Gefolgschaft in der germanisch-deutschen Verfassungsgeschichte*, HZ 176, 1953, S. 255–257; ergänzte Fassung in dem Sammelband *Herrschaft und Staat im Mittelalter*, hrsg. v. Hellmut Kämpf, 1956, S. 135–190 (Wege der Forschung, H. 2); hier zitierte Gedankengang hier S. 185; Karl S. Bader, *Deutsches Recht*, in *Deutsche Philologie im Aufriß*, hrsg. v. Wolfgang Stammler, Bd. III, Berlin 1957, Sp. 1407–1485, dort Sp. 1431. Ich möchte an dieser Stelle Herrn Bader dafür danken, daß er das Ms. dieser Arbeit vom Gesichtspunkt des Rechtshistorikers her geprüft und es durch Korrekturen und Hinweise bereichert hat.

[20] Mitteis, *Staat*, S. 20.
[21] Schlesinger, ebda.
[22] S. Mitteis, S. 19 u. ö.; K. Bosl, *Gesellschaft und Wirtschaft im deutschen Mittelalter*, in *Gebhardts Handbuch der Deutschen Geschichte*, hrsg. v. H. Grundmann, Stuttgart [8]1954, S. 606; Schlesinger, S. 173.
[23] Schlesinger, S. 172.
[24] Mitteis, *Staat*, S. 424.
[25] I, S. 350.
[26] S. 111.

den er 1020 an Wilhelm V., Herzog von Aquitanien, geschrieben hat[29]: ... *Qui domino suo fidelitatem iurat, ista sex in memoria semper habere debet: incolume, tutum, honestum, utile, facile, possibile.* Und es folgt nach scholastischer Methode eine *explicatio* dieser sechs Begriffe in Hinsicht auf das Verhältnis des Vasallen zu seinem *seigneur*, die hinausläuft auf die Feststellung: *Restat ergo ut in eisdem sex supradictis consilium et auxilium domino suo fideliter praestet, si beneficio dignus videri velit et salvus esse de fidelitate quam iuravit.* In der durch die erwähnten sechs Begriffe gekennzeichneten Haltung soll der Lehnsmann seinem Herrn *consilium et auxilium* leisten[30]. – Unter *auxilium* aber ist natürlich vor allem das *servitium militare, servitium militis* zu verstehen[31]. – Der Entsprechungscharakter des Lehnsverhältnisses wird höchst eindrucksvoll durch Fulbert dadurch markiert, daß er nach der erwähnten Aufzählung der Vasallenpflichten die des Herrn gar nicht mehr zu erwähnen braucht. Er begnügt sich mit der lapidaren Feststellung: *Dominus quoque fideli suo in his omnibus vicem reddere debet.* Die Verpflichtung auf Seiten des Herrn also „présente un parallélisme très marqué avec l'objet de l'obligation du vassal"[32]. Dabei geht es vor allem einmal um die Treue, zum andern um bestimmte Leistungen. Treue, das meint „une obligation de ne pas commettre certaines actions exposant la vie, l'honneur, les biens" des anderen, sei's des Herrn, sei's des Vasallen. Und was die Leistungen anbetrifft, so schuldet der Herr dem Lehnträger „protection et entretien"[33], Schutz, Verteidigung und Unterhalt – Garantien mithin, die sich ihrerseits gleichfalls der fundamentalen Doppelformel des *auxilium et consilium* subsumieren lassen.

Es wird sich zeigen, wie exakt diese Rechte und Pflichten verteilt sind auf Etzel und Rüdiger und beider Bindung mithin demonstrieren. Und es wird sich die Innigkeit dieser Bindung zeigen gerade angesichts des Versuches, sie zu lösen.

Die Lehnsbindung – das ergibt sich aus ihrem Wesen – war grundsätzlich nicht zu sprengen, es sei denn dank Mißbrauch der Rechte, Vernachlässigung der Pflichten. So konnte ein Vasall nicht von sich aus 'absagen' aus freien Stücken. Das galt bis zum Anfang noch des XI. Jahrhunderts, „tout au moins dans certaines parties de l'Allemagne"[34]. Indessen räumte man seit dem Beginn des XII. Jahrhunderts in Frankreich und in Westdeutschland (Lothringen) ein, daß ein Vasall sein Lehnsverhältnis lösen könne „à condition de faire connaître sa décision solennellement et de renoncer à son fief"[35]. Ursprünglich wirkte dabei der Glaube an die magische Funktion des Schwuraktes so tief nach, daß man meinte, seinen Folgen nur mit einer Art von „contre-formalisme" entkommen zu können (man warf z. B. einen zerbrochenen Zweig zu Bo-

[29] Zitiert nach Ganshof, S. 112.
[30] Hier also liegt der Ursprung unserer in mittelhochdeutscher Dichtung so häufigen Doppelformel *helfe und rât*, wie zuletzt W. Mohr sie für den *Parzival* untersucht hat, Trier-Festschrift, Meisenheim/Glan 1954, S. 178.
[31] Ganshof, S. 116–123.
[32] Ganshof, S. 125.
[33] Ganshof, S. 125.
[34] Ganshof, S. 130.
[35] Ganshof, S. 131.

). Später „préféra-t-on de plus en plus un simple défi – au sens étymolo-ue du terme, c'est-à-dire refus de foi – par lettres ou par hérault“[36]. Solches sagen hieß *renunciare*, *diffiduciare*, die Aufsage selbst *diffidentia*, *diffidu-io*, *diffidatio*[37]. Es liegt auf der Hand, daß es gegen eine solche Aufsage n Mittel gab – mit Ausnahme der ultima ratio der kriegerischen Ausein-ersetzung; andere Sanktionen blieben praktisch wirkungslos[38]. „Verletzte Vasall Dienst- und Treuepflicht, so war nach deutscher Auffassung Ent-ung des Lehns die härteste Maßregel, die ihn treffen konnte“[39]. Auf eben Lehen aber verzichtet die *diffidatio*, das ist ihr Wesen[40].

Nun beobachtet man seit der Mitte des XI. Jahrhunderts eine solcher Auf-chung und Lockerung des Lehnsbegriffes entgegenarbeitende Tendenz, die Frankreich ausgeht. In kirchlichen Urkunden taucht damals ein neues htswort auf, der Vasall wird bezeichnet als *homo ligius*. Das Wort ist ver-lich entstanden aus älterem **lidgius* < **liticus* und bezeichnet ursprüng-den Liten, den Minderfreien, der zu striktem Gehorsam verpflichtet ist, und urverwandt sein mit dem deutschen „ledig“[41].

Wiederum kann es hier nicht um eine Erörterung von Problemen gehen, die die Verfassungsgeschichte und die Geschichtswissenschaft noch weithin Dunkeln liegen. Indessen ist festzuhalten, daß diese Institution der *Ligesse* n Rückgriff darstellt auf die „condition quasi-servile“ des alten Vasallen, r ja schon im Namen die Erinnerung an alte Unfreiheit mit sich herum-t . . . Der *homo ligius* soll dem *dominus ligius* . . . dienen *contra omnes homi-contra omnem creaturam qui possit vivere aut mori*“[42]. Diese neue Form nger Treuebindung, die geeignet war, die zentrifugalen Tendenzen einer er lockerer werdenden Lehnsbindung einzudämmen, strahlt von Mittel-kreich nach „England, Westdeutschland und Italien aus“; sie hat – und n liegt die Bedeutung dieses Instituts – „die Abschwächung, Verdingli-ng, Entseelung der alten strengen Vasallenpflichten um zwei Jahrhunderte ausgeschoben“[43]. Den Umstand, daß im deutschen – und mithin im italieni-n – Lehnsrecht dieser Begriff keine wesentliche Rolle zu spielen scheint, gt man in Zusammenhang mit dem dort etwa gleichzeitig entstehenden htsinstitut der Ministerialität, das in seinen Konsequenzen – der unbe-ten Gehorsamsbindung – der *fidelitas ligia* verglichen werden kann, nicht in seinem Wesen: denn auch die ligische Treue war Resultat einer freien reinkunft zwischen freien Partnern, während der Ministeriale unfrei ist[44].

och I, S. 351. [37] Ganshof, S. 131. [38] Ganshof, S. 131–134.
itteis, *Staat*, S. 339.
on durchaus anderen Methoden der Aufsage zeugt z. B. der *Sachsenspiegel*. Dort kündigt ein-al der Herr seinem Mann dadurch auf, daß er Brand anlegt an dessen Haus (*Lehnrecht* 20, § 4, Eberhard Frh. v. Künßberg, *Der Sachsenspiegel, Bilder aus der Heidelberger Handschrift*, ipzig o. J., S. 21 und Bild 261).
itteis, *Staat*, S. 173; Walter Kienast, *Untertaneneid und Treuvorbehalt in England und Frank-ch*, Weimar 1952, S. 8; Ganshof, S. 137.
itteis, *Staat*, S. 173. [43] W. Kienast, S. 9. [44] Mitteis, *Staat*, S. 174.

Natürlich aber war eine auf das Fundament sittlicher Überzeugung gegründete Lehnsbindung nicht ausschließlich beschränkt auf den Bereich der ligischen Treueregion. Sieht man die Lehnsherrschaft des Mittelalters als Umgestaltung der germanischen Gefolgsherrschaft, „die auf diese Weise verdinglicht wurde“[45], so ist einerseits die Lösung dieses Verhältnisses nach freier Übereinkunft erklärlich, ist anderseits aber auch selbstverständlich, daß es wie im alten Gefolgschaftswesen „dem Gebot der Ehre widersprochen [hätte], den Herrn vor dem Kampf oder im Unglück zu verlassen“[46].

IV. Rüdiger der Lehnsmann

Die Rüdiger-Aventiure setzt sogleich ein mit juristisch-schiedsrichterlichen Erwägungen: Rüdiger wünscht zu *vriden* (2136,3), verzagt indes gegenüber den Chancen eines von ihm ausgehenden Schlichtungsversuchs und wendet sich an Dietrich (2137), der jedoch gleichfalls resigniert: *wer möht' iz understân?*[47] (wieder ein alter Rechtsterminus). Etzel ist nicht verhandlungswillig. Aber Rüdiger hat versucht, *consilium* zu leisten. Sein eigener Fall bahnt sich an durch den Fall des *Hiunen recke*, dessen Worte auf des Markgrafen Vasallen- und Dankpflicht anspielen und ihn der Feigheit zeihen (2138–2140). Er büßt es mit dem Tode, Rüdiger erschlägt ihn mit der Faust.

Es ist nun wichtig und bemerkenswert, daß Rüdiger inmitten der spontanen Aufwallung seines wütenden und wörtlich mörderischen Zorns sich dennoch mit einem rational-juristischen Argument gegen diese Vorwürfe verteidigt: er habe den Burgunden das Geleit hierher gegeben (2144,2). Ja er versteigt sich sogar zu der Behauptung: andernfalls hätte er sie längst bekämpft (2143/44)! Er vermeidet also vorerst jegliche Betonung des Freundschaftsbundes, der ja emotionalen Charakters ist und nicht in juristischen Formen faßbar. Rüdiger steht im Recht und handelt im Recht – das ist und bleibt seine Position. Die Zusicherung und Übernahme des Geleits ist ein Rechtsakt, der als privatrechtlicher Vertrag zwischen zwei Partnern zu werten ist[48].

[45] Schlesinger, S. 173.

[46] Schlesinger, S. 149. – Nicht nur war die ligische Bindung allgemein dazu angetan, einer Relativierung und Auflockerung der Lehnsbindung Einhalt zu gebieten. Sie richtete sich auch gegen die schon seit Ende der Karolingerzeit zu beobachtenden doppelten und mehrfachen vasallitischen Verhältnisse. Treue, ihrem Wesen nach unteilbar, wurde um des äußeren Vorteils willen mehrfach verkauft. Der Pflichtenkollision, die entstehen mußte, wenn sich die Lehnsherren des einen Lehnsmannes bekämpften, entging der Vasall praktisch dadurch am einfachsten, daß er keinem half, sondern neutral blieb. Solche Doppel- und Mehrfach-Vasallität konnte nicht grundsätzlich getilgt werden. Indes reinigte man das System von der Gefahr einer totalen Pervertierung des Treuebegriffs durch das Institut des Treuvorbehalts, das sogar in die *fidelitas ligia* aufgenommen werden konnte. Der Vasall huldigte dem Herrn *contra omnes salvo ...* (*rege* o. ä.), unter dem Vorbehalt, daß er nicht gegen den König (oder welchen anderen, die Priorität habenden Lehnsherrn) zu Felde ziehen müsse. Dazu: Mitteis, *Staat*, S. 172; Bosl, S. 632f; grundsätzlich: W. Kienast, passim.

[47] Dietrich kann es sich leisten, neutral zu bleiben, denn er ist souveräner (wenn auch exilierter) Herr und Gast. Bezeichnend, daß Kriemhild also, als sie ihn um *rât und helfe* ersucht, zugleich *genâde* erbittet: die Vasallitätspflichten-Formel plus der Bitte, da sie hier nicht zu befehlen hat (Str. 1899).

[48] Zum *Geleit* s. DRWb III, Sp. 1581 ff.

Nun greifen Etzel und Kriemhild mit dem ganzen Gewicht ihrer Position wie er Gefühle ein. Kriemhild erinnert Rüdiger an seine Lehnspflicht – freilich höchst merkwürdiger Formulierung: Er habe versprochen, um des Herrnerpaares willen zu *wâgen die êre und ouch daz leben* (2148,3). Das Leben ge– aber wir sahen, daß die Lehnsbindung grundsätzlich lösbar ist, wenn sie rstöße gegen die Ehre forderte. Rüdiger jedoch bestätigt diese Bestandteile s Schwurs – umso merkwürdiger, als er wenig später gerade die *êre* anführt Indiz für die Ausweglosigkeit seiner Situation: eben sie verbiete es ihm, neul zu bleiben: *lâze aber ich si beide, mich schiltet elliu diet* (2154,3; ebenso in 56,4); da meint er also, sie nicht *wâgen* zu können, weder um der einen noch der anderen Macht willen.

Kriemhild nun in der maßlosen Ichbefangenheit ihres Rachetriebes empfinsubjektiv die ihr geschworenen Eide als stärkere Bindung noch denn Lehnsnnenpflicht; die Eide des Brautwerbers, deren Zweideutigkeit dieser so gele denkende Mann nicht hatte durchschauen können, deren Verbindlichkeit auf künftiges Geschehen hatte beziehen müssen, während Kriemhild unter n *ergetzen* (1255) nur die Rache für Geschehenes verstanden hatte (s. Str. 9). Wieder beruft Rüdiger sich auf das Recht: *zuo dirre hôhgezîte brâht' ich fürsten wol geborn* (2150). Dabei trennt er in der Ablehnung von Kriemhilds sinnen sehr merkwürdig *êre* und *sêle*, ohne daß künftighin diese Scheidung n Gewicht wäre[49]. – Kriemhild steigert ihre Flehrede, Rüdiger wieder an die gwürdigen Eide erinnernd. Daß sie hier so leidenschaftlich zitiert werden, die Forschung gelegentlich glauben lassen, die Bindung an sie sei schließlich stärkerem Maße für Rüdigers Handeln bestimmend gewesen denn seine Vaenbindung. Sehr entschieden vertritt z.B. Friedrich Panzer diese Posin[50]: Rüdiger wird demnach „zum Kampf gegen die Burgunden . . . am stärkn doch durch die Eide gezwungen, die er Kriemhild geschworen hat", und es rachse mithin „die Tragik, der Rüdiger erliegt, letzten Endes aus einer tragien Schuld". Soviel Verstrickung gibt der Text nicht her. Denn Rüdigers Reionen in den Strophen 2150 und 2151 sind doch wohl als Ablehnung des Eidpruchs aufzufassen. Diese Verpflichtung ende, wo die Seele gefährdet wird, t er in 2150; und das karge *ich hân iu selten iht verseit* in 2151 kann schwer anders verstanden werden als: „Im Rahmen des menschlich Möglichen und lich Erlaubten habe ich mich keiner meiner Verpflichtungen Euch gegener jemals entzogen" – und das involviert: „noch würde ich es je tun". Gewiß in das Verhältnis Rüdiger-Kriemhild auch das höfische Element des Frauenstes mit hineinzudenken[51]. Daß indes Rüdigers persönliches Engagement

Darauf hat Fr. Maurer hingewiesen, *Leid*, Bern u. München 1951, S. 33ff., der diese Distinkionen gewiß mit Recht auf christlichen Einfluß zurückführt.
Das Nibelungenlied. Entstehung und Gestalt, Stuttgart u. Köln 1955, S. 260.
Wenn der Dichter dem Hofe Attilas die Farben seines eignen höfischen Kulturbereichs verleiht, o entspricht er damit insofern der Historie, als Attila ja „einen ganz in germanischem Stile geührten Hofhalt mit gotischer Kultur" hatte, Mitteis, Jurist. Blätter 74, S. 241.

gegenüber seiner Herrin eine Grenze hat, machen m.E. diese Antworten deut
lich, die eine verklausulierte Absage sind. Rüdiger hält die haftungsbegründen
den Eide des Vasallen, nicht die offenbar als minder verbindlich angesehene
Schwüre des Brautwerbers, wenn er in den Kampf geht. Indirekt bestätigen di
Burgunden diesen Befund: sie verstehen Rüdigers Entscheidung durchgängi
von seiner Lehnsbindung her – so z.B. in den Strophen 2173 und 2231[52].

Nun stürzt das Herrscherpaar sich in die tiefste Demütigung: Sie fallen ihrer
Diener zu Füßen. Der Fußfall als alte in den Rechtsbereich gehörige Geste[53]
meint die Bitte um Erbarmen, um Gnade; hier deutet der Dichter mit de
Macht seiner Gebärdensprache geradezu eine Umkehrung der Lehnsverhält
nisse an: die *rîche*[n] knieen vor ihrem *man* (2152), nehmen die Haltung de
Lehnsmanns beim Zeremoniell der Belehnung an, der oftmals knieend sein
Hände in die des Herrn legt, knieend die Embleme seiner Gewalt empfängt
der geistliche Vasall das Szepter, der weltliche die Fahne[54]. Sie geben ihrer
Diener Rüdiger als dem Herrn über ihr Schicksal sich ganz anheim. Da brich
Rüdiger aus in die erschütternde Klage dessen, der keinen Ausweg zu sehe
meint – und der dennoch wenige Augenblicke später seinen Weg geht. Zuvo
aber versucht er den letzten verzweifelten Schritt:

2157 *Dô sprach zuo dem künege der vil küene man:*
„her künec, nu nemt hin widere al daz ich von iu hân,
daz lant mit den bürgen: des sol mir niht bestân.
ich wil ûf mînen füezen in daz ellende gân“.

Auf die juristische Nomenklatur in dieser Strophe wiesen wir schon hin (*bestân ellende*); nun aber wissen wir nach den voraufgegangenen Darlegungen auch
daß es sich bei diesem Ausbruch um den Akt der *diffidatio*, der Absage handelt
Rüdiger kündigt Lehen und Lehnspflicht und Lehnsrecht auf! Formaljuristisch
hat Etzel keine Möglichkeit, diesen Kündigungsakt und seine Folge ungeschehen zu machen. Wofern also in dieser Welt Recht und Sittlichkeit trennbar
wären, hätte der König verspielt. Aber er entläßt den Gefolgsmann sittlich
nicht, und Rüdiger weiß, daß er letztlich keine Chance hat, die Lösung in der
Stunde der höchsten Not zu vollziehen. Damit ist sein Schicksal besiegelt, es gibt
keinen anderen Entscheid mehr, was folgt, ist nurmehr ein rührender und hilf
loser Versuch, den Weg zu diesem unbarmherzig und unerbittlich sich aufzwingenden Ende zu längen. Rüdiger ist gebunden. Wieder ist es bezeichnend, daß er sich
erneut beruft auf rechtliche Vorstellungen und Verhältnisse und nicht von sei
nem Gefühl spricht und von Freundschaft. Er verweist auf die Unantastbarkei

[52] Daß es freilich Kriemhild ist, die vor allem auf dieser Lehnsbindung insistiert und ihre Lösun
verhindert, sie also als seine eigentliche „Auftraggeberin“ erscheint (s. z.B. Str. 2178 oder 2231
ist eine andere Sache.

[53] Fußfall als Rechtsgeste: s. DRWb III, Sp. 1111. – Man denke auch an Barbarossas Fußfall vo
Heinrich dem Löwen: Bitte um Hilfe.

[54] S. Bild 63 in Künßbergs Ausgabe der Heidelberger *Sachsenspiegel*-Bilder; Fehr, Bd. I, Bilde
158, 159, 162, 163; s. auch Friedrich Panzer, *Das Nibelungenlied*, S. 178.

s Gastes, die „bindende Kraft von Gastung und Gabe“[55] – dann erst erwähnt – additiv *ouch* – die Freundschaft und die Verschwägerung mit den Burgun-n über die Verlobung seiner Tochter und Giselhers (2160/61). Kriemhild aber tzt Gefühlen noch leidenschaftlichere Gefühle entgegen und fleht um Erbar-en: denn die er da soeben als seine Freunde rühmte, sie sind ihnen *leide geste* 162). Rüdiger jedoch hat sein Geschick schon gefunden, und seine Worte igen klar, daß er es als das Lehnsmannes empfindet, denn Lehns-cht wirkt stärker denn Geleitrecht und das Recht der Gastgeberschaft: heute ird er *gelten*, was er von seinem Herrn empfangen hat, und die Burgunden erden tun, was Etzel zu tun sich nicht hat entschließen können: sein Lehen *lec* machen (2163/64). So geht er, befiehlt seinen 500 Mann, sich zu wappnen, d zieht gegen die Freunde. Denn das Band, das ihn an seinen Lehnsherrn ndet, ist untrennbar: *ich muoz iu leisten als ich gelobet hân* (2166,3). Sein hicksal, sein Amt, seine Person sind eins.

V. Rüdiger der Freund

Man wird bemerkt haben, daß diese Darstellung es nicht mit jenen hielt, die n Konflikt glauben in seiner Furchtbarkeit dadurch steigern zu können, daß in ihm von Tragik sprechen. Er ist furchtbar – aber Rüdiger ist letzt-h nicht im Zweifel, welchen Weg er, gestellt zwischen Freundestreue und hnsmannenpflicht, zu gehen hat: *ich muoz leisten als ich gelobet hân.* ine ursprüngliche Hoffnung, sich aus dem Kampf heraushalten zu können, rde nicht vereitelt durch Etzel, sondern durch die Unbarmherzigkeit der iseinandersetzung selber. Lediglich Versöhnung hätte ihm erlaubt, die neu-le Haltung des ersten Kampftages beizubehalten. Nicht zuletzt deswegen ebt er sie so nachdrücklich an. Nun der Streit immer furchtbarer anschwillt, letztlich nicht zweifelhaft, wohin Rüdiger gehört, wem er *auxilium* zu leisten t. Bezeichnend genug steht ein Eingreifen zugunsten der Freunde überhaupt cht ernsthaft zur Debatte! Aus der Unbeirrbarkeit solchen Gebundenseins raus erklärt es sich ja auch, daß alle Mannen Rüdigers sich wortlos ihm an-ließen und gegen die Burgunden kämpfen, mit denen sie eben noch vier Tage g freundschaftlich gefeiert haben: sie sind, ungeachtet ihrer Gefühle, über en Zwischenherrn als Untervasallen an ihren König gebunden (sofern sie cht überhaupt Unfreie sind).

Rüdiger ist, wie man richtig beobachtet hat, ein Meister des Zeremoniells und otokolls[56] – er ist es nicht als Höfling, sondern aus der schlichten Sicherheit nes im Sittlichen geborgenen Urteils heraus (s. Strr. 1348; 1652 und 1665 bis 68). Die gleiche Sicherheit beherrscht ihn auch in Fragen der rechtlichen ertordnung, gegenüber den diese Werte verkörpernden Personen. Daß der

de Boor im Kommentar zu Str. 2159.
Panzer, S. 257; de Boor, Komment. zu Str. 1652.

Schmerz ihn ob der aus solcher Sicherheit getroffenen Entscheidung zu zerbrechen droht, ändert nichts an dieser Sicherheit.

Unsere Untersuchung strebt nicht an, Rüdigers Seelenleid zu mindern. Es geht ihr darum, Rüdigers Handeln zu verstehen.

Was bindet ihn an die Burgunden? Alte und sich in den mythischen Fernen der Erinnerung verlierende Freundschaft mit Hagen (s. Strr. 1180, 1657,3); neue Freundschaft mit den Königen; die Verpflichtung dessen, der beherbergt und schenkt. Der auch seine Tochter geschenkt hat, an Giselher. Aber eine Sippenverwandtschaft der beiden Familien ist damit ja nicht eingetreten. Die Tochter, die mit dem Verlöbnis unter die *munt* des Mannes tritt, kann allenfalls zwei Sippen befrieden und näher verbinden (weshalb sie im Norden dann auch *friðu-sibb* heißt)[57]. Indes bliebe sogar in einem Falle von Sippenverwandtschaft die Frage, inwieweit sie familienrechtlich im Mittelalter noch von Belang sein könnte, da ihre Bedeutung damals dank Staatsgewalt und Verfahrensregelung wesentlich eingeschränkt war[58]. Gewohnheitsrechtlich (und das komplizierte mittelalterliche Feudalrecht ist ja nichts anderes als eine Sammlung von „Fällen", empfängt mithin seine Normen aus der Gewohnheit) scheint freilich ein Lehnsträger von seiner Gefolgschaftspflicht dispensiert gewesen zu sein, wenn sie ihn in einen Angriffskrieg gegen Verwandte hineingetrieben hätte[59]. Deshalb ist die Feststellung wichtig, daß die Burgunden nicht Verwandte Rüdigers sind; und daß überdies in diesem Stadium des Kampfes Etzel zumindest subjektiv davon überzeugt ist, einen Verteidigungskampf zu führen (daher er denn nicht mehr verhandlungswillig ist, s. Str. 2137): die Tötung des kleinen Prinzen war faktisch ein unmittelbar gegen seinen Vater, den Lehnsherrn, gerichteter Gewaltakt, den zu rächen die Vasallen gehalten sind (selbst an Verwandten)[60].

Auch wenn man einmal davon absieht, daß Nibelungen und Rüdiger nicht verwandt, sondern lediglich verschwägert sind, und wenn man — wie z. B. Mitteis[61] — eine Art von Fortbestand der Sippenverfassung im Adel jener Zeit für möglich hält, wird man in dieser Frage schließlich die Haltung des *Nibelungenliedes* selbst für ausschlaggebend ansehen müssen, das in seiner letzten Form geradezu ein Gegengesang wider das Sippenband ist: Wie man oft festgestellt hat, ist im Laufe der Stoffgeschichte aus der Sippenrache (für die Blutsverwandten an dem Gatten Etzel, so repräsentiert durch das *Alte Atlilied*) eine Adelsfehde geworden (Rache an den Blutsverwandten für den Gatten Siegfried)[62].

[57] Wilhelm Grönbech, *Kultur und Religion der Germanen*, 2 Bde., Darmstadt [5]1954, Bd. II, S. 55.
[58] S. Claudius Frhr. von Schwerin, *Germanische Rechtsgeschichte*, Berlin 1936, S. 170f.
[59] Ich danke den Hinweis K. H. Bender, dem Verf. einer Heidelberger romanistischen Diss. über *Das Verhältnis von König und Vasall im Spiegel der Chanson de Geste des XII. Jahrhunderts* (masch.schr., 1960).
[60] Mochte auch Hagen den Schlag vor allem die Mutter zu verwunden geführt haben.
[61] *Land und Herrschaft*, HZ 163, 1941, zit. nach dem Abdruck in dem Sammelband *Herrschaft und Staat im Mittelalter*, hrsg. von Hellmut Kämpf, 1956, S. 27.
[62] S. auch Str. 2191: was Rüdiger und die Burgunden verknüpft, ist *stætiu vriuntschaft* (über die Verlobung). Sie kann „geschieden" werden und ist bewußt gegenübergestellt der Bindung an die *mâgen*. — Man vergleiche auch Hagens ironische Worte zu der *verren sippe* zwischen Etzel und Siegfried (2023). — Laut Fehr ist übrigens für den Germanen der Konflikt zwischen Gefolgschafts- und Sippentreue u. U. „tragisch", die Entscheidung jedoch nicht zweifelhaft: Wenn

Die Verschwägerung zwischen Rüdiger und den Burgunden ist also allererst die Manifestation der Freundschaftsbindung: als Mitgift hat Rüdiger seine *triuwe* gegeben (1681/82), denn Land hat er nicht zu verschenken, er herrscht über Lehen! — Endlich kommt zu diesen Rüdiger an die Burgunden fesselnden Bindungen noch die Verpflichtung, die aus dem Geleit erwächst. Eine Verpflichtung wiederum des Gefühls, denn die rechtlichen Wirkungen der Geleitleistung sind längst beendet (die sich doch, wie auch Rüdiger Str. 1708 formuliert, nur auf den Weg erstreckt.)

Dies alles sind seelisch-sittliche Bindungen, und sie sind wahrlich nicht leicht zu nehmen. Aber dagegen steht die rechtliche Bindung an Etzel — und außerhalb des Rechts ist keine sittliche Bindung möglich. Verletzt Rüdiger seine Lehnspflicht, so steht er außerhalb des Rechts.

Als der todgeweihte Freund nun gegen die todgeweihten Freunde zieht, da ist es der Kindskopf Giselher, der glauben kann, er komme ihnen zur Hilfe (2172). Volker aber, der nicht nur ein Held ist, sondern ein Sänger und der Freund Hagens, und der also weiter sieht, erkennt sofort: *an uns wil dienen Rüedegêr sîne bürge und sîniu lant* (2173), er weiß, daß nicht der Freund der Burgunden kommen darf, sondern der Lehnsmann der Hunnen kommen muß. Parallel nun der *diffidatio* an Etzel, die scheiterte, proklamiert Rüdiger jetzt förmlich die Absage an die Freunde, die nicht verweigert werden kann: *ê do wären wir friunde*: *der triuwen wil ich ledec sîn* (2175,4; und das *ledec* korrespondiert dem von Str. 2164: Rüdiger entledigt sich der Treueverpflichtung gegenüber den Burgunden, diese werden ihn seines Lehnsbesitzes entledigen).

Nun folgt wieder eine Bittszene, parallel der Kriemhilds und Etzels, aber maßvoller, inniger, von Liebe gezeichnet und nicht von Rache und Haß. Gunther spricht von der Freundschaft zwischen ihnen (2177)[63]. Darauf mahnt er (2180), von der emotionalen zur rechtlichen Ebene übergehend, höchst taktvoll und nobel in indirekter Manier an die aus dem Geleit erwachsende Verpflichtung (auf die zuvor schon Rüdiger sich ebenso verzweifelt wie vergeblich berufen hatte). Dann spricht Gernot, dann Giselher. Höchst kunstvoll hat der Dichter ihre Aussagen gesteigert. (1:) Gunther droht nicht, erinnert nur leise an die Gesetze des Geleits. (2:) Gernot erinnert an die bindende Kraft des Geschenks — aber er prophezeit Rüdiger den Tod durch diese seine Gastgabe (2182—2186).

[63] Der Held „zwischen der Treue gegen die Familie und gegen den Herrn zu wählen hat, muß er sich stets für den Herrn entscheiden". Und also: „Das Gefolgschaftswesen zielt auf Ehelosigkeit hin". So dachte schließlich noch Friedrich der Große, der verheiratete Offiziere nicht liebte. Wie man bei Thomas Mann nachlesen kann, war im Jahre 1778 „unter den vierundsiebzig Offizieren eines Dragonerregiments nicht einer verheiratet" (*Friedrich und die große Koalition*, Ges. Werke, Bd. XI, Berlin 1956, S. 82).

Str. 2179 fasse ich anders auf als die Kommentare: *Ir widersagt uns nu ze spâte* meint schwerlich einen Protest Gunthers gegen die einseitige Lösung der *triuwe*, die als Faktum ja hingenommen werden muß. Vielmehr liegt die Betonung des 2. Verses auf *got*, und der Sinn ist dann: „Eure Aufkündigung kommt zu spät — zu spät nämlich, als daß wir Euch Eure Liebe danken und vergelten könnten. Nun kann nur Gott noch lohnen — es sei denn, daß Ihr es doch noch gütlich ausgehen lassen wolltet". Die nächste Strophe bestätigt diese Auffassung: „Wenn [nämlich] Ihr uns am Leben laßt, werden wir abgelten, was Ihr uns geschenkt habt".

schätzten? Man darf die Schildhingabe ja nicht simpel als eine Unterstützung des Gegners sehen – genug Schilde von Gefallenen liegen herum, mit denen Hagen sich schützen konnte. Eben darin, daß Hagen diese Bitte wagt, erweist sich doch sein, ihr aller Wissen von Rüdigers Adel und Reinheit. Rüdiger bestätige „noch im letzten Augenblick seines Lebens in der rührendsten Weise seine schrankenlose *milte*", meint Panzer[71]. Seine Güte trete „im letzten Augenblick dieses reinen Lebens so erschütternd hervor, daß selbst Hagens rauh-rohe Natur davon überwältigt wird"[72]. Das ist gewiß falsch gesehen und vermag sich nicht von dem durch des Liedes ersten Teil geprägten Hagen-Klischee zu lösen, mit dem der *trôst der Nibelunge* des zweiten wenig zu tun hat[73].

Rüdigers *milte* wie Güte wird von keinem der Burgunden ernstlich bezweifelt – Hagens Verdienst ist es, daß er ihm Gelegenheit gibt, sie noch einmal zu beweisen. Des Markgrafen Seelengröße braucht sich nicht eigens zu bewähren, sie bewährt sich schon darin, daß er, dem Gesetz seines *gradus* gehorchend, den Kampf gegen die Freunde aufnimmt. Was vielmehr sich in diesem Akt und an ihm bewährt, ist die Seelengröße der Burgunden, wie sie sichtbar wird in Hagen. Er erlaubt Rüdiger, ihm noch einmal eine Freundestat zu erweisen – das meint er versteht, er verzeiht. Rüdiger ist hier ein passiver Held, Heros des Leidens, ein von der Notwendigkeit Getriebener, der zwar gemäß dem Gesetz handelt und mithin „richtig", der indes an seinem richtigen Handeln zu zerbrechen droht. Da bewirkt Hagen, bewirkt der Verzeihensakt der Burgunden die *restitutio in integrum*.

Rüdigers Verdienst in dieser Szene ist, daß er den Akt versteht, die Hand annimmt, den Schild übergibt, sich offen bekennt. Solches Erlöstsein führt zu dem scheinbaren Paradoxon, daß er dann frei kämpft und wild (durchaus nicht etwa höfisch-ritterlich).

Nach mittelalterlicher Anschauung entspricht aller Wahrheit ihre Verwirklichung in der Form. Rüdiger hat Freundschaft – aber die Form seines Verhaltens scheint dieser Wahrheit ihre Wirklichkeit zu nehmen. So muß also Hagen ihn zu einem offenen Akt der Freundschaft zwingen. Die Freundschaft der Burgunden bedurfte eines solchen Beweisgestus nicht: Als der mörderische Kampf ausbrach in der Halle, da gewährten sie Rüdiger und seinen fünfhun-

[71] S. 257. [72] Ebda., S. 205.

[73] Ein Klischee, das sich jüngst noch befremdlich niederschlug in Felix Genzmers Vorwort zu seiner *Nibelungen*-Übersetzung, Stuttgart 1955 (Reclam 642–654), wo man lesen kann, daß Dietrich und Rüdiger ein Vorwurf aus ihrer Freundschaft mit Hagen zu machen sei: „Beide erscheinen als vornehm denkende und großherzige Fürsten. Hagen ist dagegen ein Schurke", und er benimmt sich „von Anfang bis zum Schluß als ein Verbrecher". Es stelle indes den „Höhepunkt der unberechtigten Wertschätzung Hagens . . . dar, als Hildebrand Kriemhild, seine Königin, erschlägt, weil er Hagen rächen wollte, und daß weder Dietrich noch Etzel etwas gegen Hildebrand unternehmen". – Den Gestalten einer Dichtung vorzuhalten, daß ihre gegenseitige Wertschätzung nicht den Maßstäben eines späteren Lesers entspreche, stellt gewiß keinen Höhepunkt philologisch-historischer Forschung dar. – Man vergleiche dagegen die nüchterne Analyse der Rechtslage durch Hans Fehr, Bd. II, S. 112–113, die keine Schuld an Hagens Rachetat findet.

ort Mann freien Abzug von der Tenne des Ares, denn er ist *triuwen stæte* 1997,3; der Dichter kann sich nicht enthalten hinzuzufügen, daß von ihnen *r künec Gunther schaden grôzen sît gewan*, 1998,4). Damit haben sie wiederschenkt, was er ihnen an Liebe geschenkt hatte, und man möchte meinen, ß sie ihn durch diese Freigabe (die ihm gewiß das Leben rettete) zu künftiger eutralität verpflichteten.

Hagen hat also das Unmögliche möglich gemacht: den Feindeskampf zu akptieren und die Freundestreue zu halten, im Feindeskampf die Freundesue zu bestätigen. Das konnte er am Wasgenstein noch nicht (aber seine Halng dort, die den Lehnseid, den er Guntharius geschworen, über die Freundnaft zu Waltharius stellt, macht verstehen, warum vor allen er den treuen üdiger begreift[74]). Die Miterlebenden erkennen den Wert der Gabe und des rgangs sehr genau, ihre Tränen besiegeln ihn. Dann stürzt Rüdiger sich in n Kampf: *des muotes er ertobete* (2206,2), und in der Technik der *widerkêre* ht er blutige Furchen in die Tanzbahn des Todes (2213) – zu seinem Ende wenig ein christlicher Ritter wie am Anfang dieses Tages, da er den höhnenn Hunnen mit der Faust umrannte. Bis er fällt, von Gernot und dem eigenen hwert erschlagen, und Gernot mitnehmend in den Tod.

Als die Waffen schweigen, mit Rüdiger alle seine Mannen gefallen sind, ercht erneut Kriemhilds Mißtrauen: die Ruhe bedeute, argwöhnt sie, daß der hnsmann nicht gemäß seiner Pflicht gehandelt und der Rache den Frieden rgezogen habe (2228/29). Da gibt ihr Volker die Antwort, der sogleich geßt hatte, daß der Vasall in den Kampf zog und nicht der Freund: bis in den d sei er treu gewesen und habe ausgeführt *daz im der künec gebôt* (2231). Getende freilich, das waren die Burgunden nicht; aber sie waren Wissende und rzeihende – anders als Etzel. So waren sie im äußeren Leben die schwächere cht, und der gegnerische König obsiegte, der Vasall gehorchte. Und starb; r Freund aber lebte in dem ewigen Leben seiner *tugent* (2199,4).

VII. Das Geschenk

Wir haben einen entscheidenden Zug der Episode ausgespart. Hagen erklärt, chdem er den Schild erhalten, daß er Rüdiger nicht anrühren wolle im Kampf. lker folgt dem Freunde. Ausdrücklich begründet Hagen diese Enthaltung,

Und natürlich nicht nur seine Haltung dort, sondern sein Schicksal überhaupt, das ihn zu dem Repräsentanten des Prinzips der Vasallentreue bestimmt hat. — Der Nibelungendichter hat den *Waltharius* gekannt und benutzt, s. Panzer, S. 421. Die eindrucksvolle Geste indes der demonstrativen Nichtbeteiligung stammt vom Nibelungendichter: Hagen sitzt auf seinem Schilde (Str. 2344). Überhaupt liebt der Dichter die symbolische Handhabung des Schildes, s. Panzer, S. 178. — Zum Schild als altem Rechtssymbol s. Fehr, Bd. III, S. 60. — Übrigens ist es die Rücksicht auf die *êre*, die Hagen schließlich den Kampf gegen den Freund aufnehmen läßt: . . . *replicabat honorem/ Virtutis propriae, qui fors vitesceret inde,/ Si quocumque modo in rebus sibi parceret istis* (V. 1094–1096 nach der Ausg. von K. Strecker, Berlin 1947). Das erinnert an Rüdigers Berufung auf die Reaktion der Welt in Strr. 2154 und 2156.

die sich gewiß mörderisch auswirkt auf die Burgunden und ihre Kampfkraft mit dem Schildgeschenk:

2201 *Nu lôn ich iu der gâbe, vil edel Rüedegêr,*
swie halt gein iu gebâren dise recken hêr,
daz nimmer iuch gerüeret in strîte hie mîn hant,
ob ir si alle slüeget die von Burgonden lant.

Das ist eine erschütternde und ungeheuerlich zu vernehmende Kündigung Hagen, Inkarnation des Prinzips Gefolgschaftstreue, erklärt hier mit karger Worten, er sei gesonnen, seine Herren nicht zu verteidigen – mögen sie auch fallen. Und man darf vermuten, daß diese Haltung am Tode seines Herrn Gernot ihren Anteil hat. Dieser Augenblick einer bestürzenden Verzichtproklamation ist ein Augenblick großer Kunst. Der Dichter hat den Ausgleich geschaffen, die Gewichte wieder ins Lot gebracht und die gestörte Ordnung wieder eingerichtet. Rüdiger, Inbild der Freundschaft, Güte, der zart beschenkenden Liebe, läßt seine Freunde im Stich, um die Lehnstreue zu halten. Hagen, Inbild der Vasallität, der in der unbarmherzigen Härte seines Lehnsmannenbegriffs selbst den Mord nicht gescheut hatte, läßt seine Herren im Stich, um die Freundestreue zu halten. Dieser Rollentausch ist wahrlich ein wunderbares und großartiges Symbol der Aussöhnbarkeit des im Leben gegründeten Widerspruchs. Diese Helden, jeder der Vertreter eines Treueprinzips, bekunden in ihrer kontrafaktischen Bezogenheit das Prinzip Treue schlechthin.

Hagen ist nicht ohne weiteres befugt zu diesem gewaltigen Gestus. Er bedarf der mitwissenden, mitverstehenden Helfer. Das sind die Burgundenkönige – und Rüdiger. Rüdiger der Lehnsmann war gescheitert an dem Wall von Haß, den seine Herren gegen die Feinde bauten. Er wurde nicht freigegeben. Hagen aber weiß, daß die Burgundenkönige nicht sind wie die *vâlandinne* Kriemhild und der schwache Etzel. Sie haben ihn schon freigegeben, bevor er fragte, und den Spielmann dazu. Ihre Haltung ist nicht minder adlig als die Hagens. In der Bewährung seiner Freundestreue bewährt sich die ihre, ob sie gleich kämpfen müssen und töten. So vollbringen sie das Wunder, Rüdiger als dem Freunde ihre Liebe zu zeigen und ihn als den Feind zu fällen. Aber es bedurfte des unmittelbaren Anlasses zur Demonstration solcher Haltung. Ihre Freundesgesinnung hatten die Nibelungen deutlich genug werden lassen, als sie Rüdiger unversehrt aus dem Hallenbau entließen. Um die Doppelseitigkeit der Freundschaftsbindung zu bezeugen, mußte Hagen erneut Bindung herstellen.

Eine zentrale Rolle in den Beziehungen der Menschen untereinander spielt bei den Germanen die Gabe, das Geschenk. Die Lust, ja Gier nach Gold nimmt für den späten Betrachter der alten Geschichten und Sagen oft beklemmende, ja groteske Züge an. Man würde den Wert der Gabe jedoch verkennen, wenn man ihn lediglich im Materiellen sähe. Die Schenkung hat magische Wir-

ung. Sie bindet den Mann, den Gebenden wie den Nehmenden, sie schafft insbesondere für den, der sie empfängt, eine Verpflichtung: „der Empfänger ist in der Gewalt des Gebers“[75].

Schenken, das bedeutet Friede und Bündnis; Gabe und Freundschaft sind identisch. Bei einer solchen Übertragung aber „geschieht mehr als die bloße Übereignung eines äußeren Besitzes“. Das Geschenk hat eine „Seele“, trägt ein Teil dessen in sich, der es besaß, und wird diese Seele offenbaren[76]. Die Gabe stiftet zwischen dem Gebenden und dem Empfangenden ein innigeres Verhältnis, das gegenseitig verpflichtet“[77]. Diese Verbindung vertieft sich und wird offenbar in der „Übertragung der Wesenhaftigkeit des Besitzers“, die sich mit der Übertragung des Gegenstandes vollzieht[78]. Die dem geschenkten Gegenstand innewohnende Kraft wie seine friedenstiftende Wirkung wird im Mittelalter noch unvermindert stark empfunden, wie die Literatur allerwärts zeigt (und nicht nur die Heldendichtung mit ihrer Lust an goldenen Armreifen).

Hagen hat von *vrou Gotelind* zunächst kein Geschenk nehmen wollen. Dann aber erbittet er sich Nudungs Schild, an dem früher Tod haftet. Der Schild wird verhauen[79]. Da bittet Hagen noch einmal, in spiegelnder Gestik die Erneuerung des rituellen Schenkaktes provozierend. Damit provoziert er zugleich die dem Beschenkten allein geziemende Haltung, die *vride unde suone* heißt. So muß man Hagens Handeln allererst verstehen. Nicht als Anlaß, Rüdigers Seelengröße sichtbar zu machen. Nicht auch vornehmlich als einen das freundschaftliche Verzeihen demonstrierenden Akt. Das überlegene Wiederherstellen des letzten Sittengesetzes, die Heilung des versehrten Rüdiger, ist gewiß auch Teil der Symbolhandlung, doch es folgert erst aus ihrer primären Bedeutung. Sie aber heißt: Hagen will nicht gegen den Freund kämpfen. Er will nicht, darf hier die Freundestreue über die Gefolgschaftstreue stellen. Er, der den Freund Siegfried um der Gefolgschaftstreue willen verriet, verläßt jetzt seine Gefolgsherren um der Treue zu seinem Freund Rüdiger willen. Der Hagen des I. Teils wird durch den Hagen des II. Teils dementiert. Entscheidend ist freilich, daß er diesen tiefsinnigen, das Pendel der Weltzeit wieder gleichmäßig schwingen machenden Akt nur durchführen kann dank der Nobilitas derer, die von ihm betroffen werden und schweigend die Handlung des Gefühls zu einer auch des Rechts steigern. So erhebt sich die Passivität verzeihenden Verstehens, die sich in der Schildbitte und -annahme bekundete, zu der das Handeln Rüdigers komplementierenden Handlung: Verzicht, den Freund an-

[75] Dies und das Folgende nach Grönbech, Bd. II, S. 7 ff.; s. a. Gustav Neckel, *Kultur der alten Germanen*, in *Handbuch der Kulturgeschichte*, Potsdam 1939, S. 31.
[76] Grönbech, S. 18.
[77] Jan de Vries, *Die geistige Welt der Germanen*, Halle ²1945, S. 59.
[78] de Vries, S. 60.
[79] So wird das Erbe des unglücklichen Rüdiger-Sohns verteilt, Hagen erhält die Schutzwaffe, und Kriemhild verspricht Bloedel Braut und Lehen des Gefallenen (Strr. 1903 ff.), damit er gegen die Burgunden kämpfe. Bedingungsfreies Geschenk hier, Bestechung dort.

zurühren. (Hier ist Verzicht natürlich ein Handeln.) Den Riß, der die Weltordnung verwundete, da blind das Gesetz die Freundschaft verwundete, heilt versöhnend die Freundschaft, die das Gesetz aufhebt. Rechtens aufhebt: denn da Rüdiger der Lehnsmann nicht freigegeben wurde, wird Hagen der Lehnsmann freigegeben. Nun sind es die Burgunden, die ihren Schild opfern, ihre Waffen schwächen, um damit die Kraft der Gewichte sittlicher Weltordnung zu retten. Da Rüdiger die Freunde um der Lehnstreue willen bekämpfen muß, so muß Hagen die Lehnsherren um der Freundestreue willen allein lassen[80]. Die Zeit ist wieder in den Fugen. Das Leben zwar ist verspielt, aber die sich töten, werden sich hier nicht als Mörder töten noch als Feinde, und sie werden ihre Menschlichkeit über den Tod hinaus retten, in der sie Recht und Gesetz erfüllt und vor der Erstarrung zur Chimäre der Ideologie bewahrt haben.

Das also scheint uns das Wesen dieses Symbols und dieses Symbolaktes zu sein. Wir suchten erstlich zu verstehen, warum Rüdiger kämpfen muß, daß er kämpfen muß. Dann sahen wir, daß inmitten dieser Kampfesnot und durch sie einen Atemzug lang Friede entstehen kann und die Stille der Freundschaft — bevor der Strudel der Vernichtung alle in den Abgrund reißt aus Feuer und Blut und unstillbarem Haß des Menschen auf den Menschen, des Nächsten auf den Nächsten. In diesem kurzen Atemzug aber des menschengeschaffenen Friedens ist mehr Macht als in dem Finale des großen Untergangs.

Dieses Symbol und dieser Symbolvorgang wurzeln in dem germanischen Sittenbereich der Gabe und des Gabentausches, d.h. dem Bereich der Friedensstiftung, mithin dem Rechtsbereich. Gerade im Recht eignet der Symbolsprache eine gewaltige Kraft bis auf den heutigen Tag — und ihre Magie war naturgemäß allererst gebunden an Waffen und Kriegsgerät: das Schwert, die Lanze, die Fahne oder den Schild[81]. Auch an Rüdigers Schild.

VIII. Der Dichter, sein Stoff und seine Zeit

Diese Szene verstehen heißt auch, nach ihrem Alter fragen. Naumann meinte, es sei die Schildepisode „in ihrer symbolisch tiefen Bedeutung um 1160 noch nicht möglich" gewesen[82], und es könne eine Blüte wie die „Hochherzigkeit der Schildhingabe" wohl erst „auf dem ritterlichen Boden um 1200 gewachsen" sein[83]. Er spricht von einem „ungemein höfischen Augenblick in diesem germanischen Stoff"[84], stellt indes anderseits die germanische Grundfärbung dieses Aktes fest: denn daß die „Entscheidung des Seelenkonfliktes noch mit so großer

[80] Daß Hagens und Volkers *vride* nur Rüdiger, nicht seinen Leuten gilt, ist zwar technisch-praktisch von Bedeutung, rührt aber nicht an das Grundsätzliche des moralischen Konflikts und seiner Lösung und verschiebt nicht die Kräfte des inneren Spannungsgefüges. Was nicht handelnde Hauptperson ist in diesem Liede, wird nur als (notwendige) Staffage verwandt und verschlissen als Material.

[81] S. Bader, Sp. 1434, Sp. 1453; Fehr, Bd. II, S. 527/28 u.ö.; Jacob Grimm, *Deutsche Rechtsalterthümer*, 2 Bde., Leipzig [4]1899, Bd. I, Cap. IV, S. 109—207.

[82] S. 397. [83] S. 399. [84] S. 402.

herheit zugunsten der Gefolgstreue ausfällt", erscheint ihm als germanisch, ht anders die unchristlich-heidnische Art des Sterbens[85]. „Die Stilsicherheit, t der im *Nibelungenlied*, und selbst also in unserer Aventiure, der heidnische arakter des Todes getroffen wurde, muß als durchaus rätselhaft bezeichnet rden"[86].

Nicht nur der Tod ist es, der uns im *Nibelungenlied* heidnisch-germanisch entgentritt. Wenn man sieht, daß dort auch im Bereich des Lebens, des Denkens, ihlens, Handelns sehr Vieles und sehr Wesentliches noch in germanischem den verwurzelt ist (zu schweigen von dem historischen Substrat), dann verrt das Rätsel manches von seiner Dunkelheit, jedenfalls von seiner Einzigigkeit und mündet ein in die große und oft erörterte Frage, wie überhaupt e Kontinuität zu erklären sei, die spätgermanische Lebenselemente ins hohe ttelalter (und spätere Zeit) trug. Auch in der Rüdiger-Szene ist also nicht r der Tod heidnisch: Die Lösung des Konfliktes wie die Haltung und Handlung gens sind zu verstehen nur vor dem Hintergrund germanischer Rechtselente (wie sie in das mittelalterliche Rechtsbewußtsein eingegangen sind)[87].

Das ist eine weder erstaunliche noch gewalttätige Feststellung. Zum einen iß man, daß unser *Nibelungenlied* im Gerüst des Stoffs wie in einer Fülle von nzelheiten ein germanisches Denkmal 'grundheidnischen' Charakters ist. s weiteren sind eines die Elemente, Denkformen, Anschauungsmodelle, ein deres die Verwendung und Abstimmung solcher Muster.

Wir glauben, gerade mit unserer Analyse einen Fall subtiler und nur in der oche eines differenzierten Denk- und Kompositionsstils möglicher Poetisieng des alten Stoffes aufgedeckt zu haben, indem wir zeigten, wie die starre d unbarmherzige Entscheidung hier aufgehoben wurde durch die humane d seelenvolle Entscheidung dort, wie die beiden Entschlüsse in Begegnung d Entsprechung aufeinander bezogen und nur als komplementäre Vorgänge rstehbar sind; indem wir erkannten, wie in einem Akt wunderbar ausspielen Gerechtigkeit der gütig-zarte Rüdiger zum Exponenten eines grausam eintigen Rechtssatzes wird und der unbeugsam harte Hagen zu dem einer vernnenden Vergebung in Frieden. Eine Gesinnung, die solchen Rollentausch erbt und Bilder auf solche Weise aufeinander abstimmt, wird man christlich nnen und auch höfisch. Das Material zwar der Szene ist das Material des ganen Blocks, ist germanisch. Daß jedoch der Lehnsmann Rüdiger der Eindeutig-

S. 402f. [86] Naumann, S. 403.

[87] Allerdings ziele ich, wenn ich die Rüdiger-Entscheidung als 'germanisch' charakterisiere, nicht wie Naumann (S. 402) direkt auf die „Gefolgschaftstreue", von der im Mittelalter zu reden ja mißverständlich ist, sondern ich meine — wie aus den Abschnitten oben II—IV hervorgeht — den Rechtsbegriff, dessen sakraler Absolutheitsanspruch aus dem germanischen Bereich beherrschend auf das mittelalterliche Rechtsgefühl eingewirkt hat (s.o. S. 382 ff.). Daß die Praxis freilich allem Rechtsempfinden — auch im Bereich des Lehnsrechts — oft Hohn sprach, ist bekannt: der als solcher empfundene und registrierte Rechtsbruch bestätigt indes das Recht wie der Sünder Gott. — In solchem Sinne also kann ein Akt der Lehnstreue im Mittelalter als 'germanisch' verstanden werden, ohne daß die Vasallitätsethik deshalb durchweg als Reflex germanischer Gefolgschaftstreue gedeutet werden muß.

keit der Rechtslage zum Trotz in den zermarternden Seelenkampf hineingerissen wird, ist gewiß dem Einwirken christlichen Fühlens zuzuschreiben, einer Kraft, die das Freund-Feind-System annulliert, da sie beide lieben heißt, die das Ganze eines Lebensgefühls aufdifferenziert hat zu einzelnen Saiten, die in und die gegeneinander schwingen; einer Macht, die solche Regungen registriert und das Schicksal der Seele leidvoll erwägt. Um es formelhaft auszudrücken: Der christliche Charakter Rüdiger leidet die Not der Entscheidung, der germanische Handlungsträger Rüdiger trifft die Entscheidung: trifft sie für das Recht, die Lehnstreue, *et pereat mundus – ne pereat mundus?* Und besteht mit christlichem Charakter ein germanisches Schicksal.

Nicht minder will uns hier der dämonische Recke Hagen als von christlicher Gesinnung berührt erscheinen, der es vollbringt, Freunde einander versöhnt bekämpfen zu lassen, das Dunkel einer archaisch-germanischen Schicksalsnotwendigkeit nicht aufzulösen aber zu lichten durch den Geist der Liebe und des Verzeihens. In der Rüdiger-Szene hat der Dichter vermocht, was ihm an so vielen anderen Stellen mißlang und – der Unvereinbarkeit der Größen wegen – mißlingen mußte: Denkvorstellungen und Handlungselemente aus germanischer Zeit und Materie zu verschmelzen mit der subtilen und vielsagenden Gestik höfischer Kultur, mit der Leidens- und Liebesfähigkeit christlicher Gesinnung.

IX. Vorstufen und Quellen?

Christliche Gesinnung, höfische Gesittung, die sich der Gewalt germanischer Rechts- und Treuevorstellungen verbinden, sich der Aussagekraft germanischer Gestik und Symbolik instrumental bedienen – hilft eine solche Feststellung, Herkunft und Alter der Szene zu begreifen? Man weiß, die *Thidrekssaga* – mag man in ihr nun eine Vorstufe oder eine Folge der letzten deutschen Gestaltung sehen[88] – kennt die Schildbitte und -übergabe nicht, sie kennt nur Nudungs Schild (hier ist er der Bruder Gudelindas) und seine Schenkung an Högni. Sie weiß auch – trotz Freundschaft und Verschwägerung – nichts von einer Pflichtenkollision im Markgrafen Rodingeir. Vielmehr greift er mit seinen Mannen zornig in den Kampf ein, nachdem Herzog Blodlin gefallen ist, und erleidet den Tod durch das eigne Schwert, das indes nicht Gernot führt, sondern Giselher (der also nicht als der Schwiegersohn abseits steht wie in der feiner empfundenen Version des Nibelungenliedes, Str. 2208). Die das Rüdiger-Szenarium bestimmend zeichnenden Konturen fehlen mithin: der Pflichtenkonflikt, die Entscheidung für die Lehnstreue, die Versöhnung durch Schildbitte und -übergabe. Der Kompilator der *Thidrekssaga* wird all dieses nicht weggelassen, sondern er wird es nicht gekannt haben.

[88] „Wahrscheinlich (ist sie) beides", Werner Betz, *Der Gestaltwandel des Burgundenuntergangs von Prosper Aquitanus bis Magister Konrad, Gestaltprobleme der Dichtung*, Günther-Müller-Festschrift, Bonn 1957, S. 4.

Die *Thidrekssaga* also ließe allenfalls die eine Antwort auf unsere Frage nach möglichen Präformationen der Rüdiger-Szene in der Stoffgeschichte der Nibelungen zu: Nimmt man an, daß sie eine ältere Stufe vertritt als unser Epos, so hätte dieser Stufe mithin das Wesentliche des Aktes gefehlt, und daraus folgert die Vermutung, er sei vom letzten Dichter nicht nur vertieft und veredelt, sondern ganz und gar erschaffen worden. Das wäre ein befriedigendes Ergebnis, wenn wir nur nicht in der ganzen Aventiure, insbesondere in diesem Auftritt, mancherlei germanische Denk- und Gebärdensubstanz angetroffen hätten, die, wäre sie vom höfisch-christlichen Dichter hinzuerfunden, allerdings durchaus rätselhaft anmuten müßte. Denn es sind ja nicht lediglich die großen Komplexe des Sterbens, des Rechtsempfindens, der Gaben-Ethik, die aus germanischem Stoff gemacht erscheinen. Es kommt noch mancherlei in Stil und Formulierung hinzu. Da ist der rabiate Akt des Faustrechts, mit dem Rüdiger die Schmähung seiner Ehre an dem *Hiunen recken* rächt: *Hin, du zage mære* ist sein grimmer Grabspruch über der Leiche des Erschlagenen. — Da ist der Ausdruck eines Galgenhumors, der in Haltung wie Formulierung typisch germanisch erscheint[89]. So, wenn Giselher den Schwiegervater umzustimmen versucht: *ir tuet übel zuo./ die iuwern schœnen tohter welt ir verwitwen ze fruo* (2188). Oder das spröde understatement Hagens in den beiden Strophen der Schildbitte (1794/95), endend: . . . *so bedorfte ich in den stürmen deheiner halsperge mêr*. Das ist nicht mittelhochdeutsche, das ist germanische Ironie[90]. Um solcherlei altes Gestein lagern sich dann ganz junge Formationen: da ist die Einführung der Ehre, die sich in der Distinktion zu *êre* und *lîp* als ein nicht durchgeführtes Motiv erweist[91]; da ist sie ein weiteres Mal mit nicht minder verschwommenen Konturen: *Dô liez er an die wâge sêle unde lîp* (Str. 2166): den *lîp* wohl — aber riskiert auch das Seelenheil, wer märtyrergleich für das Recht zu sterben bereit

Darauf weist mich Ulrich Pretzel in einem Brief vom 8. VIII. 1960 hin. Ebendort auch die Formulierung: „Ich sehe . . . als entscheidend nicht die Schildübergabe Rüdigers, sondern die Schildbitte Hagens an" — wobei weder Pretzel noch ich zuvor von des anderen Anschauung unterrichtet war. Str. 2198 möchte Pretzel aus Gründen der inneren Logik „beinah für unecht erklären", Str. 2196 erweckt „aus metrischen Gründen höchstes Mißtrauen", und Str. 2200 wird von ihm wie von anderen (z. B. de Boor, s. Kommentar) mit gutem Grund für jung erklärt. Anläßlich dieser wie anderer Beobachtungen kommt Pretzel zu der „Annahme, daß die textkritische Sicherheit der ganzen Partie höchst zweifelhaft ist". — Eine andere Sache ist, daß sich derartige burleske und galgenhumorige Passagen auch z. B. in einer so 'ungermanischen' Dichtung finden wie in Wolframs *Willehalm* (Rennewart!).

Bei Gelegenheit der Erwähnung dieser 'germanischen Ironie' möchte ich auf die Str. 1960 hinweisen mit Hagens gewaltigem Trutzwort: *nu trinken wir die minne und gelten's küneges win./ der junge vogt der Hiunen, der muoz der aller êrste sîn.* Die Stelle fasse ich anders auf als de Boor in seinem Kommentar und in seiner Übersetzung (Anm. S. 700). Das Minne-Trinken bezieht sich nicht auf das noch lebende Kind Kriemhilds, sondern auf die niedergemetzelten Knappen der Burgunden, und *gelten* hat keinen feierlich-sakralen Klang, sondern ist konkretes „bezahlen": „Jetzt trinken wir (nämlich kämpfend) das Gedächtnis dieser Toten und bezahlen (somit) dem König Etzel seinen Wein (i. e. diese seine Form der Gastfreundschaft): beginnen tun wir mit dem jungen Prinzen!" Vgl. *Die Geschichte Thidreks von Bern*, übertr. von Fine Erichsen, Jena 1924, S. 402 (Sammlung Thule, Reihe II, Bd. 22): „Guten Wein trinken wir in diesem Garten, den haben wir teuer zu bezahlen, die erste Schuld entricht' ich hiermit der Schwester Grimhild". Zum Minnetrinken s. Grönbech, II, S. 153—160.

S. o. Anm. 49.

und selbst das Liebste, die Freundschaft, um dieses als notwendig erkannten Opfers halber hinzugeben gewillt ist[92]?

Schließlich treten deutlich genug die Fugen zwischen den einzelnen Formationen hervor, die der Dichter – so groß er sich gerade in dieser Partie zeigt – nicht immer geschickt auszufüllen und zu glätten vermochte. Wir verwiesen schon auf die leeren, widerspruchsvollen oder formal unbefriedigenden Strophen 2196, 2198, 2200[93] – die Aufzählung ließe sich vermehren. So hat bereits Lachmann mit Recht eine Reihe von Strophen dieser Partie (die Teil seines XX. Liedes ist) für suspekt erachtet[94].

Fragen der Stoffgeschichte und der Stilmischung sollten in diesem Zusammenhang nur soweit gestreift werden, als sie das Verstehen unserer Szene fördern. Wir können nach unseren knappen Bemerkungen wohl vermuten, daß die uns überlieferte Textfassung des Rüdiger-Aktes Resultat nicht eines geschlossenen Neuschöpfungsvorgangs der letzten Phase, sondern mehrfacher Überlagerungen ist: Neuformung, neue Sinngebung, Neudeutung ja; nicht aber Neuschöpfung. Andreas Heusler freilich[95] hielt Rüdigers Rolle für die „unvergleichliche Schöpfung" des Dichters der sog. *Älteren Not*, sein Alter reiche (wie das Volkers) „nicht über Ritter- und Epenzeit hinauf" (S. 89). Da indes frühere Stufen der Stoffgeschichte, soweit wir ihrer habhaft werden können, dieses Kapitel verschweigen, ist es berechtigt, nach Vorbildern in anderen Dichtungen Ausschau zu halten.

Friedrich Panzer hat das getan; und vor ihm haben Leo Spitzer und Menéndez Pidal die Frage gestreift. Spitzer sieht in Rüdiger eine Parallelfigur zum *Cid*[96]. Und in der Tat ist ja die Namensgleichheit Rodrigo-Rüdiger bemerkenswert, zumal es in der mittelhochdeutschen Dichtung keinen anderen Rüdiger gibt. Doch distanziert sich Spitzer hier von Menéndez Pidal, dessen These den deutschen Helden genetisch mit dem *Cid* verbinden möchte. Ob es lohnt, diese Spuren zu verfolgen, vermag ich nicht zu entscheiden. Wie immer man jedoch über den Zusammenhang der Figuren denken mag, für unsere Szene findet sich im *Cid* kein Modell.

[92] Man wird hier wohl die Seele nicht überschwer betonen dürfen, sondern die Formulierung als Formel empfinden müssen, wie Joachim Bumke (bei Behandlung der *Willehalm*-Verse 3,4–5) vorschlägt: „*sêle unde lip* ist eine zusammenfassende Formel für die Person des Gemeinten" (*Wolframs Willehalm*, Heidelberg 1959, S. 104, Anm. 18). – Das unvermutet folgende *dô begunde weinen daz Etzelen wip* der gleichen Strophe ist nicht leicht zu verstehen. Naumann meint, über die Brüder – denkt er da an ein Rudiment der ältesten, die Brüder am Gatten rächenden Schicht? Ich nahm an, über Rüdigers vorauszusehenden Tod – ebenfalls unbefriedigend. Nun macht mich Werner Betz freundlichst auf seine Deutung der Stelle aufmerksam: Kriemhild weint Freudentränen – sicherlich die einleuchtendste Erklärung.

[93] S. o. Anm. 89.

[94] *Anmerkungen zu den Nibelungen und zur Klage*, S. 255.

[95] *Nibelungensage und Nibelungenlied*, Dortmund ²1922, S. 97.

[96] *Sobre el Carácter historico del Cantar de Mio Cid*, zuletzt abgedruckt in Spitzers *Romanischen Literaturstudien*, Tübingen 1959, S. 647–663, unsere Stelle S. 657. Ich danke Hans Robert Jauss den Hinweis.

Panzer hat auf einer seiner verdienstvollen, in Weltliteratur wie Zeitgedichte nach Quellen für die mittelhochdeutsche Dichtung fahndenden Expeditionen für vier Aventiuren des *Nibelungenliedes* die altfranzösische Chanson *naut de Montauban* verantwortlich gemacht[97]. Auch für die Rüdiger-Aventüre[98]. „Es ist unverkennbar, daß unserem Dichter als Vorbild für seine Schöpfung der Ogier von Dänemark im Epos von den Haimonskindern vor Augen gestanden hat“[99] (deren Anführer eben Renaut ist). Die Parallelen sind in der Tat bemerkenswert: auch *Ogiers li Danois* wird in einen Pflichtenkonflikt gedrängt, daß als Karls Mann gegen die ihm befreundeten und verwandten Haimonskinder antreten. Freilich – um es mit Panzers eigenen Worten zu sagen – müßte „ein solcher Widerstreit zwischen den Pflichten des Lehens- und Gefolgsmannes und den Pflichten, die Versippung oder sonstige Bindungen auferlegen, . . . in einer Gesellschaft und Zeit, in deren Aufbau und Bewegung die Gefolgschaftspflicht so tief eingriff, häufig genug sein, konnte also leicht unabhängig da und dort aus dem Leben aufgegriffen und zum tragischen Motiv einer Dichtung verwandt werden“[100]. (Wir brauchen ja nur an den *Waltharius* zu denken.) Gegenüber dieser seiner elementaren Feststellung hat es dann Panzer nicht leicht, literarische Abhängigkeit zu beweisen. Er führt Parallelen des Empfindens und Sprechens an, Ogier heißt *li bons* wie Rüdiger *der guote* heißt, in beiden Epen findet sich der Auftritt, den wir als den lehnsrechtlichen Akt der *diffidatio* erkannten – aber dies und anderes bleibt doch peripher, denn es betrifft nicht die spezifisch Rüdiger und seinen Auftritt charakterisierenden Züge: Ogier flieht im Zweikampf mit Renaut und wird von beiden Seiten verspottet und gescholten – „so bleibt der Konflikt ungelöst“[101], der Konflikt, den doch seinen Tod zu beenden Rüdiger versucht. Im *Nibelungenlied* ist nicht – um es noch einmal zu sagen – der Konflikt das Wesentliche. Wesentlich ist, wie Rüdiger sich in ihm entscheidet und wie Hagen ihn löst. Davon aber, und von der schweigenden Beredsamkeit des Symbols, findet sich in der romanischen Dichtung nichts. Damit ist nicht gesagt, daß sie in keinerlei Beziehung zum *Nibelungenlied* stehe. Ihr Einfluß (denn an einen Einfluß n a c h statt a u s dem Osten wird man wohl nicht denken) aber beschränkt sich dann auf die technische Ausstaffierung einer im Vordergründigen analog angelegten Situation[102].

Die Musterung der spärlichen bisher für die Rüdiger-Gestalt und den Rüdiger-Akt postulierten Vorbilder ergibt mit großer Wahrscheinlichkeit, daß sie allenfalls mitarbeitende Funktion gehabt haben mögen (was bei der weiten

[97] *Studien zum Nibelungenliede*, Frankfurt a.M. 1945, S. 42–72; knapper wiederholt im 8. Kapitel seines Nibelungenbuchs von 1955, passim.
[98] *Studien*, S. 58–68; *Das Nibelungenlied*, S. 421–424.
[99] *Studien*, S. 59.
[100] *Studien*, S. 60.
[101] Panzer, *Studien*, S. 60.
[102] Ich verweise übrigens auf die Rezensionen von H. Hempel, AfdA 64, 1948, S. 28–34 und H. Schneider, Euphorion 45, 1950, S. 493–498.

und selbst das Liebste, die Freundschaft, um dieses als notwendig erkannten Opfers halber hinzugeben gewillt ist[92]?

Schließlich treten deutlich genug die Fugen zwischen den einzelnen Formationen hervor, die der Dichter – so groß er sich gerade in dieser Partie zeigt – nicht immer geschickt auszufüllen und zu glätten vermochte. Wir verwiesen schon auf die leeren, widerspruchsvollen oder formal unbefriedigenden Strophen 2196, 2198, 2200[93] – die Aufzählung ließe sich vermehren. So hat bereits Lachmann mit Recht eine Reihe von Strophen dieser Partie (die Teil seines XX. Liedes ist) für suspekt erachtet[94].

Fragen der Stoffgeschichte und der Stilmischung sollten in diesem Zusammenhang nur soweit gestreift werden, als sie das Verstehen unserer Szene fördern. Wir können nach unseren knappen Bemerkungen wohl vermuten, daß die uns überlieferte Textfassung des Rüdiger-Aktes Resultat nicht eines geschlossenen Neuschöpfungsvorgangs der letzten Phase, sondern mehrfacher Überlagerungen ist: Neuformung, neue Sinngebung, Neudeutung ja; nicht aber Neuschöpfung. Andreas Heusler freilich[95] hielt Rüdigers Rolle für die „unvergleichliche Schöpfung" des Dichters der sog. *Älteren Not*, sein Alter reiche (wie das Volkers) „nicht über Ritter- und Epenzeit hinauf" (S. 89). Da indes frühere Stufen der Stoffgeschichte, soweit wir ihrer habhaft werden können, dieses Kapitel verschweigen, ist es berechtigt, nach Vorbildern in anderen Dichtungen Ausschau zu halten.

Friedrich Panzer hat das getan; und vor ihm haben Leo Spitzer und Menéndez Pidal die Frage gestreift. Spitzer sieht in Rüdiger eine Parallelfigur zum *Cid*[96]. Und in der Tat ist ja die Namensgleichheit Rodrigo-Rüdiger bemerkenswert, zumal es in der mittelhochdeutschen Dichtung keinen anderen Rüdiger gibt. Doch distanziert sich Spitzer hier von Menéndez Pidal, dessen These den deutschen Helden genetisch mit dem *Cid* verbinden möchte. Ob es lohnt, diese Spuren zu verfolgen, vermag ich nicht zu entscheiden. Wie immer man jedoch über den Zusammenhang der Figuren denken mag, für unsere Szene findet sich im *Cid* kein Modell.

[92] Man wird hier wohl die Seele nicht überschwer betonen dürfen, sondern die Formulierung als Formel empfinden müssen, wie Joachim Bumke (bei Behandlung der *Willehalm*-Verse 3,4–5) vorschlägt: „*sêle unde lîp* ist eine zusammenfassende Formel für die Person des Gemeinten" (*Wolframs Willehalm*, Heidelberg 1959, S. 104, Anm. 18). – Das unvermutet folgende *dô begunde weinen daz Etzelen wîp* der gleichen Strophe ist nicht leicht zu verstehen. Naumann meint, über die Brüder – denkt er da an ein Rudiment der ältesten, die Brüder am Gatten rächenden Schicht? Ich nahm an, über Rüdigers vorauszusehenden Tod – ebenfalls unbefriedigend. Nun macht mich Werner Betz freundlichst auf seine Deutung der Stelle aufmerksam: Kriemhild weint Freudentränen – sicherlich die einleuchtendste Erklärung.

[93] S. o. Anm. 89.

[94] *Anmerkungen zu den Nibelungen und zur Klage*, S. 255.

[95] *Nibelungensage und Nibelungenlied*, Dortmund ²1922, S. 97.

[96] *Sobre el Carácter historico del Cantar de Mio Cid*, zuletzt abgedruckt in Spitzers *Romanischen Literaturstudien*, Tübingen 1959, S. 647–663, unsere Stelle S. 657. Ich danke Hans Robert Jauss den Hinweis.

Panzer hat auf einer seiner verdienstvollen, in Weltliteratur wie Zeitgeichte nach Quellen für die mittelhochdeutsche Dichtung fahndenden Expekonen für vier Aventiuren des *Nibelungenliedes* die altfranzösische Chanson *naut de Montauban* verantwortlich gemacht[97]. Auch für die Rüdiger-Avenre[98]. „Es ist unverkennbar, daß unserem Dichter als Vorbild für seine Schöpg der Ogier von Dänemark im Epos von den Haimonskindern vor Augen genden hat“[99] (deren Anführer eben Renaut ist). Die Parallelen sind in der Tat merkenswert: auch *Ogiers li Danois* wird in einen Pflichtenkonflikt gedrängt, ß als Karls Mann gegen die ihm befreundeten und verwandten Haimonsder antreten. Freilich – um es mit Panzers eigenen Worten zu sagen – ßte „ein solcher Widerstreit zwischen den Pflichten des Lehens- und Gefolgsnnes und den Pflichten, die Versippung oder sonstige Bindungen auferleg„ . . . in einer Gesellschaft und Zeit, in deren Aufbau und Bewegung die nnschaftspflicht so tief eingriff, häufig genug sein, konnte also leicht unabgig da und dort aus dem Leben aufgegriffen und zum tragischen Motiv einer htung verwandt werden“[100]. (Wir brauchen ja nur an den *Waltharius* zu ken.) Gegenüber dieser seiner elementaren Feststellung hat es dann Panzer t leicht, literarische Abhängigkeit zu beweisen. Er führt Parallelen des pfindens und Sprechens an, Ogier heißt *li bons* wie Rüdiger *der guote* heißt, beiden Epen findet sich der Auftritt, den wir als den lehnsrechtlichen Akt *diffidatio* erkannten – aber dies und anderes bleibt doch peripher, denn es rifft nicht die spezifisch Rüdiger und seinen Auftritt charakterisierenden ge: Ogier flieht im Zweikampf mit Renaut und wird von beiden Seiten vertet und gescholten – „so bleibt der Konflikt ungelöst“[101], der Konflikt, den ch seinen Tod zu beenden Rüdiger versucht. Im *Nibelungenlied* ist nicht – es noch einmal zu sagen – der Konflikt das Wesentliche. Wesentlich ist, wie liger sich in ihm entscheidet und wie Hagen ihn löst. Davon aber, und von schweigenden Beredsamkeit des Symbols, findet sich in der romanischen htung nichts. Damit ist nicht gesagt, daß sie in keinerlei Beziehung zum *elungenlied* stehe. Ihr Einfluß (denn an einen Einfluß nach statt aus dem ten wird man wohl nicht denken) aber beschränkt sich dann auf die technische Ausstaffierung einer im Vordergründigen analog angelegten Situation[102].

Die Musterung der spärlichen bisher für die Rüdiger-Gestalt und den Rüdi-Akt postulierten Vorbilder ergibt mit großer Wahrscheinlichkeit, daß sie nfalls mitarbeitende Funktion gehabt haben mögen (was bei der weiten

Studien zum Nibelungenliede, Frankfurt a. M. 1945, S. 42–72; knapper wiederholt im 8. Kapitel eines Nibelungenbuchs von 1955, passim.
Studien, S. 58–68; *Das Nibelungenlied*, S. 421–424.
Studien, S. 59.
Studien, S. 60.
Panzer, *Studien*, S. 60.
Ich verweise übrigens auf die Rezensionen von H. Hempel, AfdA 64, 1948, S. 28–34 und H. Schneider, Euphorion 45, 1950, S. 493–498.

Verflechtung z. B. der Geschichte von den Haimonssöhnen nicht verwunderlich wäre), daß sie das technische Instrumentarium erweitert haben können. Unmittelbare Hauptvorlage sind sie nicht gewesen.

Das Ergebnis wagt nur in Frageform aufzutreten: Wenn nach dem gegenwärtigen Stand unserer Kenntnis diese große Szene weder in der Stoffgeschichte des *Nibelungenliedes* vorbereitet noch in ihrer Essenz gestaltet wurde durch Situationsparallelen anderer Dichtungen; wenn anderseits aber eine spontane Neuschöpfung durch den letzten Nibelungendichter schwer glaubhaft ist – nicht nur, weil das seinem sich in seiner Arbeitsweise sonst kundtuenden Vermögen widerspräche, sondern weil wir auf wohlerhaltene Rudimente eines sehr alten Denkens, Fühlens und Darbietens stießen, wie es in dem Kirchenmann um 1200 wohl als passive Verständnisschicht, nicht jedoch als eine in schöpferischen Impuls umschlagende lebendige Wirklichkeit vorausgesetzt werden kann – wenn also weder Rekonstruktion des Früheren noch Parallelen aus der Zeit uns zu dieser Szene verhelfen und uns der letzte Dichter nicht ihr Vater sein kann sollte dann nicht Anlaß bestehen, nach einer uns verlorenen Rüdiger-Dichtung zu fragen? D. h. nach einer Dichtung, die einen Mann – welchen Namens auch immer – zum (Mit-)Helden hat, der in zermarterndem Zusammenprall der Pflichten den todgewissen Opfergang geht und dessen Verlorenheit aufgehoben wird in der versöhnungsmächtigen Symbolgeste des Gegner-Freundes[103].

X. Romangestalt und Chanson-Schicksal

Die Frage nach Rüdiger ist auch die Frage nach bestimmten Normen der Gattungspoetik. Um Rüdiger weht höfische Luft: Er ist der Meister des diplomatisch differenzierenden Protokolls[104], er ist der Herr des anmutigen Idylls von Bechlaren, dessen lichter Tag in zuchtvoller Unbeschwertheit sehr kunstreich berechnet der blutgesättigten Dunkelheit der nun anbrechenden Nacht vorangeht. Nicht von ungefähr endet der Aufenthalt mit einem spezifisch höfischen Auftritt: Volker tritt vor die Herrin Gotelind und *videlte süeze dœne unc sanc ir sîniu liet* (Str. 1705,3), und sie dankt ihm mit einer Minnegabe von zwölf goldenen Ringen (Str. 1706). Das ist die „einzige durchgeführte Szene höfischen Minnedienstes“[105] in einem mittelhochdeutschen Epos – und so hat sie viel Gewicht. Nicht von ungefähr wird sie als wehmütige Erinnerung und als Hoffnung ohne Zukunft eingeblendet in den Augenblick vor Rüdigers letztem Kampf (Str. 2204/05).

[103] Wenn es diesen Mann gegeben hat, dann wäre seine Verknüpfung mit der Werber-Rolle (20. Aventiure) und dem Herrn des höfischen Idylls von Bechlaren (27. Aventiure) wohl erst nachträglich erfolgt? – Laut Str. 1201 sind Rüdiger und Hagen alte Bekannte: das wird durch den *Waltharius* nicht mit gleicher Selbstverständlichkeit gerechtfertigt wie die alte Beziehung zwischen Etzel und Hagen. Heusler sah – s. o. Anm. 95 – die Rolle Rüdigers durch den Spielmannsdichter der *Älteren Not* geprägt. Die Gestalt aber ist nach ihm Produkt dreier Ependichter: des Verfassers des von ihm postulierten Dietrichepos (um 1180), des Dichters der *Älteren Not* und des „Spielmanns“ der letzten Fassung (*Nibelungensage und Nibelungenlied*, S. 199f.). [104] S. o. Anm. 56. [105] de Boor, z. St.

Sie wird eingeblendet als ein Lichtstrahl aus anderer Welt. Denn der Rüdiger s letzten Kampfes ist kein höfischer Romanheld. Er tritt an für eine überperliche Idee, für ein kollektives Gemeinschaftsideal. In deren Dienst steht er, d er fällt für sie. Die reiche Literatur zur Gattungsdefinition von Chanson geste und Roman courtois, zu Heldenepos und Höfischem Roman[106] stimmt rin überein, daß – um es mit der Deutlichkeit einer überspitzten Formel zu gen – in der Chanson der Held im Dienste der Handlung steht, im Roman die ndlung im Dienste des Helden. In der Chanson empfängt der Held vom Gehehen seinen Sinn, im Roman das Geschehen vom Helden. Das Heldenepos d bewegt von einer großen, nationalen, religiösen, von der Gesamtheit ausenden und sie bestimmenden Idee; für sie, durch sie lebt und stirbt der ld. Der Roman hingegen mutet seinem differenzierten, sensiblen Helden eine lle von einzelnen persönlichen Konflikten zu, macht ihn zaudern, zweifeln, n – aber nicht sterben, sondern geläutert ein neues Leben beginnen[107]. Der l des Chanson-Helden mag unbegreiflich, aber er kann nicht sinnlos sein: einem Tod lebt die durch ihn repräsentierte Idee. Für den höfischen Roman och ist schon der Mensch eine 'Idee' geworden, sein Leben in Problematik, rsagen und Gewinnen – ungeachtet der Tatsache, daß auch er als Minnender, Turnier- oder Zweikampfsieger überindividuellen Normen verpflichtet ist.

Betrachtet man Rüdiger unter solchen Erwägungen, so erscheint er als ein isch des Zwischenlichts, eine Mittel- und Mittlerfigur. Er ist Inkorporation Rechts, Repräsentant der Mannentreue, Träger also eines überpersönlichen meinideals – und hat dennoch sein persönliches, persönlich empfundenes durchlittenes Schicksal; und es hinterläßt als Reflex persönliches Leiden Mitleiden in seiner Umwelt. Die andern fallen, namenlos und in Massen die daten, einzeln im Scheinwerferlicht die Helden, Mann bei Mann: Gernot und ker, Dankwart und Giselher, ihr Tod wird gebucht mit nicht viel mehr als paar formelhaften Worten, er ist in der Tat archaisch empfunden in seiner äufigen Furchtbarkeit und Selbstverständlichkeit. Rüdiger aber, der lede wie der tote, wird benetzt mit den Tränen des Mitleids und der Liebe. ist die differenzierte Persönlichkeit des höfischen Romanhelden, der Blick schon nach innen gelenkt (wir denken noch einmal daran, daß an seinem Hof nur dort eine Minnesangszene spielt), aber er durchleidet das Schicksal s Chanson-Helden, Individuum mit präindividuellem Auftrag[108].

Ich verweise auf die Ausführungen Joachim Bumkes, *Willehalm*, S. 56–59, und auf seine Literaturangaben, ebda., Anm. 1–12.

S. Wilhelm Kellermann, *Aufbaustil und Weltbild Chrestiens von Troyes im Percevalroman*, Halle 1936, S. 34; Erich Köhler, *Ideal und Wirklichkeit in der Höfischen Epik*, Tübingen 1956, S. 66–68.

Das gattungspoetische Problem, wie es gegeben ist mit der Kombination oder Konfrontation von Chanson-Struktur und höfischem Helden, läßt an den *Willehalm* denken. Eine Brücke von dem einen Gedicht zum anderen wird ja schon durch die erwähnte Entsprechung (s. o. Anm. 92) der berühmten Worte geschlagen *Dô liez er an die wâge sêle unde lîp* (2166,1) und *er liez en wâge ewedern tôt,/ der sêle und des libes* (3,4f. zit. nach Lachmann[5]). Aber ob das mehr ist als nur ein verbaler Anklang? Dazu Bumkes zweites Kapitel, bes. S. 104, Anm. 18. Zu bedenken ist ferner,

XI. Der Dichter in seiner Zeit

Schwerlich ist dem letzten Dichter solche Antinomie in der poetischen Struktur dieser Szene zufällig und absichtslos unterlaufen. Vielmehr scheint es, daß er sich mit ihr seiner Zeit gestellt hat. Was wollte er mit diesem bitteren Beispiel vom Tode eines guten Menschen, an dessen Gestaltung er seine ganze Kraft gewandt hat, so daß gewiß die Zeitgenossen nicht minder als 750 Jahre später die Leser von ihr gepackt und erschüttert worden sind?

Es hat gerade in jüngster Zeit nicht gefehlt an Versuchen, das Verhältnis des *Nibelungenliedes* letzter Fassung zum höfischen Roman seiner Gegenwart zu bestimmen[109]. Der Bereich der dort unterschiedlich gestellten und verschieden beantworteten Fragen sei hier durch einige Ergänzungen erweitert.

Ein Pflichtendilemma des Helden ist es ja, was den Entscheidungsraum des höfischen Romans absteckt. Die scheinbare Unfähigkeit des Menschen zur Entscheidung, zur angemessenen Bewertung oder Vereinigung sittlicher Kraftfelder ist der Impuls, der die paradigmatische Darstellung höfischer Existenz bewegt, die schließlich demonstriert, *wie man zer werlde solde leben*, das ewige Leben dort durch die Bewährung im zeitlichen Leben hier erringend. Blind und verloren sind die großen Artushelden diesen Kraftfeldern ausgesetzt und versagen, weil sie den Dingen nicht ihre Ordnung zu geben wissen, nicht Gradus und Gewicht: Erek, Iwein, Parzival. Wenn sie indessen gescheitert sind an – zum Beispiel – der von ihnen als solcher empfundenen Antithetik höfisch – heldisch, dann öffnet sich der Raum der *âventiure* und geleitet den Helden auf Märchenpfaden, die gesäumt sind von Entbehrung und Bewährung, zu Herrscherthron und Ehebett. Hier nun opponiert der 'realistische' Dichter des *Nibelungenliedes*: kein *Court de la joie* empfängt den Helden, keine liebende Frau umarmt den Heimkehrenden – in dieser Wirklichkeit um 1200, die bestimmt wird von der kalten Schärfe machtpolitischer Erwägungen, stirbt der Mann, der sich treu bleibt, und seine Frau wartet vergeblich auf ihn zu Bechlaren.

Unter solchem Blickpunkt erhalten die Anklänge zwischen den Versen Iweins und Rüdigers, auf die man hingewiesen hat[110], erst ihr Relief: *ezn gilte lützel noch vil,/ niuwan al mîn êre./ ich darf wol guoter lêre./ ich weiz wol, sweder ich kiuse,/ daz ich an dem verliuse./ ich möht ir beider gepflegn,/ ode beidiu lâzer*

daß der Markgraf Willehalm im Kampf gegen die Heiden zum christlichen Heiligen wird, der Markgraf Rüdiger im Dienst der Heiden als Christ gegen Christen kämpft und 'weltimmanent' gerettet wird durch Hagen, d.h. durch die von dieser Gesellschaft und ihrer Kultur geschaffenen Normen und ihren Ausdruck.

[109] Ich verweise hier nur auf Nelly Dürrenmatt, *Das Nibelungenlied im Kreis der höfischen Dichtung* (Diss. Bern 1945), Lungern 1945; das Nibelungenkapitel in Maurers *Leid*; Bodo Mergell, *Nibelungenlied und höfischer Roman*, Euphorion 45, 1950, S. 305–336; Hugo Kuhn, *Über nordische und deutsche Szenenregie in der Nibelungendichtung*, Genzmer-Festschrift, Heidelberg 1952, S. 279–306; de Boor, Lit.-Gesch., Bd. 2, München [4]1960, S. 159–167; zuletzt die Ausführungen von Joachim Bumke, Euphorion 54, 1960, S. 30–38.

[110] Zuletzt Panzer, *Das Nibelungenlied*, S. 423f.

nder wegn,/ ode doch daz eine,/ sô wær mîn angest cleine:/ sus ennweiz ich mîn heinen rât./ ich bin, als ez mir nû stât,/ gunêret ob ich rîte/ und geschendet ob ih bîte./ nune mag ichs beidiu niht bestân/ und getar doch ir dewederz lân./ nu be mir got guoten rât . . .[111]. Und Gott gibt *rât*, der Riese erscheint rechtzeitig, ird gefällt, und rechtzeitig tritt Iwein zum Gerichtskampf an. Dergleichen ilfe schenkt Gott Rüdiger nicht.

Siegfried Beyschlag – der darauf hingewiesen hat, in welchem Maße lehensechtliche und staatspolitische Motive verantwortlich sind für Senna, Mordrat nd Hortversenkung[112] – hat überzeugend die Hereinnahme der harten Herrherwirklichkeit jener Jahre in die Nibelungendichtung dargestellt[113]: Der ibelungendichter bezieht „diejenige Seite der aristokratisch-ritterlichen Welt iner Zeit, die der höfische Roman ausschließt, in seine Vorzeitfabel" ein, imlich „das Leben der Könige und Landherren als Herrscher und Herrscherasallen, deren oberstes Gesetz des Handelns die harten und unerbittlichen otwendigkeiten herrscherlichen Denkens sind"[114]. Es scheint uns, als wolle r Dichter mit diesem „Einbau der Problematik irdischen Herrscherdaseins" cht nur den Machtwillen des dem Bereich des *mundus* zugehörigen Lebens, oldgier und Kainstat verdammen[115], sondern auch ein Zeichen setzen.

Das Bedürfnis, das *Nibelungenlied* nicht mit der Verlorenheit eines erratien Blockes in seine Gegenwart hineinragen zu lassen, hat dazu geführt, daß mit der höfischen Poesie wie der unhöfischen politischen Wirklichkeit seiner genwart verbunden wurde. Friedrich Panzer sieht in den Festtagen von chlaren einen Reflex des Aufenthaltes, den Barbarossas Kreuzheer Frühmmer 1189 in Gran nahm. Die Rolle der historischen Gastgeber, des Königs la von Ungarn und der Königin Margaretha, habe der Nibelungendichter auf idiger und Gotelind übertragen[116]. Einen derart konkreten Weg von der Poli in die Poesie wird mancher nur zögernd mitgehen wollen. Doch hatte selbst dreas Heusler die Zeitgeschichte im Verdacht, am Rüdigerbild mitgewebt haben: Rüdiger „war gedacht als verklärtes Gegenbild der zeitgenössischen ndesfürsten, der Babenberger, die bis vor kurzem (1156) Markgrafen geßen hatten . . . Schon der Vater der Rüedegergestalt, der erste Dietrichker, mag damit dem Babenberger gehuldigt haben: es ist an Heinrich Jasorgott † 1177 zu denken"[117]. Ähnlich Mitteis[118]: in Rüdiger finde „das babenrgische Markgrafentum seine poetische Verklärung".

Iwein (Lachmann⁴), V. 4 874–4 889. Man hat darauf hingewiesen, daß die Schläge, die Kriemhild von Siegfried erdulden muß, aus dem *Erek*, V. 6 518 ff., stammen können und die Bahrprobe aus dem *Iwein*, V. 1 355 ff., s. zuletzt Dietrich Kralik, *Wer war der Dichter des Nibelungenlieds?*, Wien 1954, S. 8.

Das Motiv der Macht bei Siegfrieds Tod, GRM 33, 1951/52, S. 95–108.

Ebda., S. 106–109; Wirk. Wort 3, 1952/53, S. 199. Zu ergänzen ist, daß solche Hereinnahme wohl zum Typus der Chanson-Dichtung gehört. – Auch Dürrenmatt hat übrigens schon auf diese Dinge hingewiesen.

[114] Beyschlag, Wirk. Wort 3, S. 199.

[115] Ebda.

Studien, S. 95–99; *Das Nibelungenlied*, S. 397–399.

Nibelungensage und Nibelungenlied, S. 89.

[118] Jurist. Blätter 74, S. 241.

Indessen scheint uns solche Rücksicht auf historische Einzelheiten vergleichsweise gewichtlos angesichts der Möglichkeiten, diesen Akt des *Nibelungenliede* auf den Hintergrund einer allgemeinen politischen und Bewußtseinslage de Zeit zu projizieren. Einer Zeit, die aus den Fugen war, Zeit der geistigen un politischen Krise, der schwersten wohl des Mittelalters, die den Zusammenbruc des Alten spürte, ohne schon Formen des Kommenden zu begreifen und sich a sie halten zu können – die, wie immer in solchen Umbrüchen, das Nächstlie gende, das Eigene als das Eigentliche zu fassen suchte. Das Interregnum höhlt das Regnum aus, Krone und Krönung waren Objekt des Parteienstreites, di Fürsten nutzten die Schwächung der imperialen Zentralgewalt zur rücksichtslosen Stärkung der Territorialmacht, die zentripetale Kraft der Lehnsverfassung erlahmte mit deren Auflockerung, man schlug sich nach Lust und Berechnung auf die Seite dessen, der am meisten zu zahlen versprach – *untriuwe ist in der sâze,/ gewalt vert ûf der strâze:/ fride unde reht sint sêre wunt . . .*, und im Hintergrund die geheimnisvolle Gestalt eines deutschen Herrschers, der kein Deutscher war, der fatale IV. Kreuzzug, der unselige Kreuzzug der Kinder . . . Da mochte es einem Dichter wohl sinnvoll erscheinen, einen Fürsten zu zeichnen, der getreu war bis in den Tod, der seinem Herrn als dem *Dominus ligius ante omnes* anhing, der ein Beispiel setzte für die Schwankenden und Feigen, die Opportunisten und Neutralen. Und der leidenschaftlich und hart seinen Appell in die Welt hineinrief wie der alte Walther, Umkehr gebietend und Einkehr, und im rechten politischen Handeln die Rettung verheißend.

Der Mythos-Begriff Thomas Manns und das Menschenbild der Josephsromane

von

Bernt Richter (Berlin)

Das Interesse Thomas Manns für Mythos und mythische Kunst ist von Anfang an bestimmt durch seine Bewunderung für das Werk Richard Wagners, für den Mythen-Gehalt dieses Werks und für die musikalisch-literarischen Kunstmittel seiner Mythen-Darstellung, Kunstmittel, die Thomas Mann in sein erzählendes Werk übernimmt. In einer kurz gefaßten essayistischen Äußerung über den französischen Einfluß auf das eigene Künstlertum kennzeichnet der Dichter die Darstellungsmittel, die er Richard Wagners Bearbeitung der nordischen und altdeutschen Mythen verdankt, folgendermaßen[1]: *Das Motiv, das Selbstzitat, die autoritative Formel, die wörtliche und gewichtige Rückbeziehung über weite Strecken hin, das Zusammentreten von höchster Deutlichkeit und höchster Bedeutsamkeit, das Metaphysische, die symbolische Gehobenheit des Moments . . .*

Die geistesgeschichtliche Herkunft der Kunstmittel von Wagners Musiktheater sucht Thomas Mann in seinem *Versuch über das Theater* 1910 genauer zu bestimmen, indem er ausführt[2]: *Eine Kunst der Sinnlichkeit und des symbolischen Formelwesens (denn das 'Leitmotiv' ist eine Formel, — mehr noch: es ist eine Monstranz, es nimmt eine schon fast religiöse Autorität in Anspruch) führt mit Notwendigkeit ins Zelebrierend-Kirchliche zurück, — ja ich glaube, daß die heimliche Sehnsucht, der letzte Ehrgeiz alles Theaters der Ritus ist, aus welchem es bei Heiden und Christen hervorgegangen. Kirche und Theater, so weit auch ihre Wege auseinandergegangen sind, so sind sie doch stets durch ein geheimes Band verbunden geblieben; und ein Künstler, der, wie Richard Wagner, gewohnt war, mit Symbolen zu hantieren und Monstranzen emporzuheben, mußte sich schließlich als Bruder des Priesters, ja selbst als Priester fühlen.*

Die enge Gebundenheit der Mythen-Kunst Richard Wagners an Formen der gottesdienstlichen Kult-Feier ist das erste charakteristische Merkmal, das Thomas Mann in seiner Analyse feststellen kann. Doch neben dieser Verwandtschaft zwischen dem *Selbstzitat*, der *autoritativen Formel*, der *symbolischen Gehobenheit des Moments* in Wagners Musiktheater und den wesensähnlichen Elementen im Ritus der kirchlichen Festlichkeit entdeckt der Dichter noch ein anderes konstitutives Merkmal der Mythen-Kunst, das allerdings in Wagners

[1] *Der französische Einfluß*, publ. in *Die Zeit. Wiener Wochenschrift für Politik, Volkswirtschaft, Wissenschaft und Kunst*, Bd. 38, 1904, Nr. 485; Textabschrift im Besitz des Verf.

[2] *Versuch über das Theater*, in *Rede und Antwort. Gesammelte Abhandlungen und kleine Aufsätze*, Berlin 1922, S. 55f.

Bayreuther Festspiel-Theater nicht rein oder auch nur dominant hervortritt: die Volkstümlichkeit.

In seinem Aufsatz über das Theater kennzeichnet der Dichter die Diskrepanz zwischen dem Volkstümlichkeitsideal von Wagners Kunstlehre und der gesellschaftlichen Wirklichkeit von Wagners Festspieltheater folgendermaßen[3]: *Daß Wagners Theater, daß Bayreuth vom bourgeoisen Pöbel, i.e. vom internationalen Reisepublikum usurpiert wurde, wäre reine Ironie, wenn nicht Wagners Kunst außer jener hohen Volksgerechtheit, die ihr den mythisch großen Stil verleiht, Elemente bärge, die das Schicksal Bayreuths nur zu wohl erklären: hochartistische und morbide Elemente eines weltgerechten Europäismus, ohne die sie — wir wollen ehrlich sein — auch für unseresgleichen nie geworden wäre, was sie uns ist, die sie aber, der mondänen Bourgeoisie als Stimulans und Opiat zu dienen, ebenfalls tauglich machte. Trotzdem ist Bayreuth seinem Ideale, seiner Idee nach Volkstheater: daß ein Platz zwanzig Mark kostet, gehört, wie das Publikum und wie manches andere, nur zur 'Erscheinung'.*

Zur Ritusgebundenheit und Volkstümlichkeit der Mythenkunst Richard Wagners gesellt sich nach Thomas Manns Auffassung ein drittes Merkmal: der Symbolismus. Wie die Ritusgebundenheit vom Ursprung des Theaters und die Volkstümlichkeit von seiner gesellschaftlichen Funktion, so ist auch dieses Merkmal von einem Wesenselement des Theaters bestimmt: dem Symbolismus der theatralischen Handlung, der Tatsache, daß Aktionen und Charaktere des Bühnenkosmos nicht nur für sich selbst stehen und autonome Bedeutung haben, sondern kraft ihrer theatralischen Natur größere und tiefere menschliche Wirklichkeiten repräsentieren. Gerade dieser Symbolismus der Theaterkunst, die Repräsentativität des theatralisch Dargestellten, das Urformen menschlicher Schicksale und Lebenssituationen, Regungen und Verhaltensweisen vergegenwärtigt, bietet aber nach Thomas Manns Urteil Grundlage und Gewähr für den ritusgebundenen Festcharakter und zugleich für die Volkstümlichkeit der Theaterkunst[4]: *Repräsentativität hat noch immer zur Zeremonie und zum Formalismus geführt, und die Symbolik des Theaters, in seiner Sinnlichkeit, seiner Augenscheinlichkeit gegründet, ist es in der Tat, worauf alle szenische Feierlichkeit beruht und wodurch sie innerlich gerechtfertigt wird . . . Symbolik und Zeremoniell, — einen Schritt weiter noch, oder kaum noch einen Schritt, und wir haben die szenische Handlung an dem Punkte, wo sie rituell und Weiheakt wird, wir haben das Theater auf seinem Gipfel — nämlich auf dem Hügel von Bayreuth, wir haben das Schauspiel dort, wo es 'Parsifal' heißt.*

Daß dieser Gipfel des Theaters, seine Selbsterfüllung durch Rückkehr in den Ritus, nicht unbedingt und ausschließlich auf Wagners *Bühnenweihefestspiel* festgelegt werden könne, hat auch Thomas Mann bereits 1910 in seinem *Versuch über das Theater* erkannt. Die reinste und höchste Möglichkeit für die rituelle

[3] *Versuch über das Theater*, aaO., S. 57f.
[4] Ebda., S. 55.

lbsterfüllung des Theaters, zugleich aber auch für die Bewährung seiner zere-
oniös-symbolischen Darstellungsmittel und für die Erreichung uneinge-
hränkter Volkstümlichkeit sieht der Dichter in der szenischen Darstellung
blischer Stoffe gegeben. Und exemplarisch für diese Möglichkeit der Bühnen-
nst erscheint ihm das Krippenspiel, das bei aller Volkstümlichkeit verbür-
nden Einfachheit von Szene und Handlung die am weitesten gespannte Re-
äsentativität der Darstellung erreicht, indem es durch seinen Stoff und durch
e Form der Darbietung dieses Stoffes die Empfänglichkeit des Zuschauers
n jeder zeitlichen, räumlichen und gesellschaftlichen Bindung und Beschrän-
ng befreit.

Diesen Weg zu einer ritusgebundenen Volkstümlichkeit und einer zeremo-
ösen Repräsentation, die unabhängig ist von zeitlicher, regionaler und sozi-
r Bedingtheit, betrachtet Thomas Mann in seinem Essay von 1910 als Dis-
sition zur vollkommensten Selbstverwirklichung des Theaters, dessen Publi-
m, wie er mit Hebbel glaubt[5], *gar nicht anders denn volkshaft, volkstümlich* –
heitlich, *volkstümlich-empfänglich in seiner Seele auch für das Höchste und*
verbildet-amüsabel zu denken ist.

Und während er die höchste Aufgabe und Fähigkeit des Theaters darin er-
kt, daß es – vermöge seiner Volkstümlichkeit und mythisch allgemeinver-
dlichen Bildhaftigkeit[6] – *die Masse zum Volke weiht*, kann er dem Roman
ne gleichartige Funktion zubilligen, weil dieser nach Thomas Manns Urteil
1910 zu sehr das Produkt der bürgerlichen Epoche, ihrer Bildungsideen
d Gesellschaftsprobleme ist, zu stark zeitlich, regional und sozialideologisch
dingt ist, um volkstümlich und volkgerechtes Kunstgebilde sein zu können.
Zwei Jahrzehnte später wird der Dichter auf Grund einer erheblich verän-
rten Interpretation des Begriffes 'Volkstum' und auf Grund einer völlig ver-
ndelten Vorstellung von der Funktion einer mythischen Kunst, die dem Volk
d seinem Selbstverständnis angemessen wäre, die Möglichkeiten des Romans
einer, freilich übernationalen, Volkstümlichkeit höher einschätzen.

Sein rationalistisch-pädagogischer Wille, das Bewußtsein des Volkes zu
ärfen, läßt den Dichter nach Beendigung seiner Arbeit am *Zauberberg* das
lk und den gegebenen Status seines Selbstbewußtseins nicht länger als Maß-
b für den geistigen Wert mythischer Kunst anerkennen, wie er es 1910 in
m *Versuch über das Theater* noch tut. Nachdem ihm die Arbeit am *Zauberberg*
Erkenntnis vermittelt hat, daß ein unaufgeklärtes Volksbewußtsein von
dessympathie und gefährlicher Untergangssehnsucht beherrscht sein kann,
ß seine Behandlung des Mythos in der Romantetralogie *Joseph und seine*
üder dieser Erkenntnis entsprechend verfahren. Diese Voraussetzung ist es,
den Dichter bestimmt, aus den Josephsromanen kein mythisches Kunst-
rk in dem unkritischen Volkstümlichkeitssinn von 1910 zu machen, sondern

[5] Ebda., S. 57. [6] Ebda., S. 66.

ein mythologisches Kunstgebilde, das den Mythos nicht hervorbringt, sondern referiert und interpretiert, ja das sogar soweit geht, den Mythos als exemplarisches Medium zur Darstellung und Deutung des Phänomens menschlicher Bewußtseinsbildung zu benutzen.

Geht die sozialpädagogische Intention von Thomas Manns psychologischer Behandlung des Mythos auf diesen aufklärerischen Impuls zurück, so hat die Figuration des Mythos in den Josephsromanen ihre Voraussetzungen in zwei Gegebenheiten von Thomas Manns erzählendem Werk: Die erste dieser Gegebenheiten ist der Fundus der aus Richard Wagners Musikdrama übernommenen Darstellungsmittel, die es dem Dichter ermöglichen, zusammenhanglos individualisierte einzelne Charakterzüge und Verhaltensweisen bestimmter Personen oder einzelne kollektiv-typische Haltungs- und Bewußtseinsfaktoren im Interesse der Einheitlichkeit der erzählten Geschichte synoptisch darzustellen. Es handelt sich dabei um diejenigen Darstellungsmittel, die Thomas Mann selbst in der eingangs erwähnten essayistischen Äußerung von 1904 mit diesen Worten kennzeichnet[7]: *Das Motiv, das Selbstzitat, die autoritative Formel, die wörtliche und gewichtige Rückbeziehung über weite Strecken hin, das Zusammentreten von höchster Deutlichkeit und höchster Bedeutsamkeit, das Metaphysische, die symbolische Gehobenheit des Moments . . .*

Die zweite Gegebenheit in Thomas Manns erzählendem Werk, die eine Grundlage für die künstlerische Figuration des Mythos in den Josephsromanen bildet, ist der im *Zauberberg* erarbeitete neue Begriff der im Erzählen fingierten Zeit, ein Zeitbegriff, dessen Sinn der Terminus *symbolische Gehobenheit des Moments* schon 1904 andeutungsweise vorwegnimmt. In den einschlägigen Textpassagen des *Zauberbergs*[8] kennzeichnet der Autor das Hinschwinden von Hans Castorps Bewußtsein für das Fortschreiten der Zeit über bestimmte festgelegte Maßeinheiten als Auswirkung des *hermetischen* Aufenthaltortes, und das Resultat dieser Auswirkung sucht er bildhaft zu konkretisieren, indem er Hans Castorps getrübten Zeitsinn mit jenen von Rauschmitteln erzeugten Träumen vergleicht, die den Träumenden in wenigen Minuten Lebensprozesse von mehreren imaginierten Jahren oder Jahrzehnten erleben lassen. Einer solchen[9] *Verkürzung des Zeiterlebnisses* ist Hans Castorp während seines Aufenthaltes im Sanatorium *Berghof* unterworfen. Er erlebt die Zeit so sehr gerafft, zu einer unaufteilbaren Einheit konzentriert bzw. verschmolzen, daß Bewußtseinsmaßstäbe der Zeiteinteilung wie *Noch* und *Schon wieder* in eins zusammenfallen. Bedingt ist diese Konfusion der Grundbegriffe des Zeitsinns einerseits durch das eintönige Gleichmaß des Tagesprogramms im *Berghof* und andererseits durch das landschaftlich bedingte Auftreten von bestimmten Klimabedingungen in Jahreszeiten, zu denen sie nach den Maßstäben des Flachlandes in

[7] S. o. S. 411, Anm. 1.
[8] *Der Zauberberg*, Frankfurt 1950, S. 12ff., 256ff., 268f., 767f.
[9] Ebda., S. 768.

xtremem Gegensatz stehen. Daß diese Umweltverhältnisse Hans Castorp dazu erleiten können, Wochen als Tage, Monate als Wochen und Jahre als Monate u erleben, veranlaßt den Autor zu der resümierenden Feststellung[10], *daß unter erwirrenden Bedingungen die menschliche Hilflosigkeit eher geneigt ist, die Zeit u starker Verkürzung zu erleben, als sie zu überschätzen.*

So gerät Hans Castorp schließlich in eine Bewußtseinsverfassung, die ihn für ie Zeitabstände von *Vor einem Jahr* und *Übers Jahr gestern* und *morgen* ein-tzen läßt, – ein Vorgang, den Thomas Mann mit den Worten kommentiert[11]: *s wuchs der Maßstab der schwindligen Identitäten. War es bei einiger Nachgie-gkeit nicht leicht, ein Jetzt gegen eines von gestern, von vor- und vorvorgestern ab-usetzen, das ihm geglichen hatte wie ein Ei dem anderen, so war ein Jetzt auch chon geneigt und fähig, seine Gegenwart mit einer solchen zu verwechseln, die vor nem Monat, einem Jahre obgewaltet hatte, und mit ihr zum Immer zu ver-chwimmen.*

Wächst dieser *Maßstab der schwindligen Identitäten* vom Verschwimmen eßbarer Abschnitte der erlebten Zeit zu einem Verschwimmen der Identität es Zeit erlebenden Menschen, dann fällt nicht mehr bloß das *Jetzt* von heute n Bewußtsein des Menschen mit einem *Jetzt*, das Monate oder Jahre zurück-egt, zum *Immer* zusammen, sondern das Ich des jetzt lebenden Menschen lentifiziert sich mit dem Ich eines Menschen, der lange Zeit zuvor gelebt hat. erade diese Auflösung des Identitätsbewußtseins menschlicher Individualität ugunsten einer zumindest partiellen Identifizierung des Individuums mit orgängern, deren Lebensweg oder Lebensablauf der nachlebende Mensch in estimmten Einzelphasen, Einzelstationen oder Einzelsituationen und häufig uch in der Abfolge dieser Situationen wiederholt, gerade dieses[12] *Zitathafte eben* im Wiederholen eines vorgegebenen Lebensschemas bestimmt das Selbst-ewußtsein der im Mythos lebenden Personen der Josephsromane.

In seinem Vortrag über *Freud und die Zukunft* von 1936 geht Thomas Mann weit, eine derartige Lebensform als eine gemeinmenschliche Gegebenheit zu ezeichnen[13]: *Das Leben ist tatsächlich eine Mischung von formelhaften und indi-iduellen Elementen, ein Ineinander, bei dem das Individuelle gleichsam nur über as Formelhaft-Unpersönliche hinausragt. Vieles Außerpersönliche, viel unbe-ußte Identifikation, viel Konventionell-Schematisches ist bestimmend für das Er-ben – nicht nur des Künstlers, sondern des Menschen überhaupt.*

Die Konzeption eines solchen auf die Imitation vorgegebener Muster-Vitae ngewiesenen Lebensvollzuges, geht, wie Thomas Mann selbst dargelegt hat[14], uf Anregungen und Einflüsse zurück, die der Autor der Josephsromane aus chopenhauers Anthropologie und aus der Psychoanalyse Sigmund Freuds auf-

[10] Ebda., S. 770. [11] Ebda., S. 773f.
[12] *Freud und die Zukunft*, in *Adel des Geistes. Sechzehn Versuche zum Problem der Humanität*, Stockholm 1948, S. 582.
[13] Ebda., S. 577. [14] Ebda., S. 568.

genommen hatte. In dem Vortrag *Freud und die Zukunft* hat der Dichter 1936 sehr differenziert dargelegt, wie weitgehend die künstlerische Konzeption eines fingierten Lebens in der Befolgung vorgelebter Muster-Vitae mit Schopenhauers negativer Bewertung der Individuation und seiner metaphysischen These übereinstimmt, daß alles im triebhaften Wollen-Müssen befangene Ich-Sein nach Erlösung von diesem Zwange des Ich-Seins trachte und seine Individuation in die Anonymität des Nirwana, des Nicht-mehr-Wollens aufzulösen suche. Mit dieser anthropologischen Lehre Schopenhauers sucht der Dichter auch Freuds Lehre vom kollektiven Unbewußten, von der Macht des *Es* über das *Ich*, von der Ohnmacht des individuellen Intellekts gegenüber den Energien der anonymen und irrationalen Dynamik in Beziehung zu setzen. Er sieht die Gemeinschaft beider Anthropologien in ihrem Mißtrauen gegen die Autonomie und Spontaneität des Ich-Bewußtseins. Und er hält gerade diese Skepsis zugleich für die geistige Wurzel des eigenen Versuchs, durch das Medium eines Romanwerks und die fingierten Personen des Romankosmos das als höchst unselbständig erkannte Eigenleben des menschlichen Ich auf seine Urmuster zurückzubeziehen. Daß er bei diesem Versuch auf einen Stoff aus der tiefsten Frühe der Menschheitsgeschichte zurückzugreifen hatte, betrachtet Thomas Mann als eine zwangsläufige Folge seines Unternehmens, die Abhängigkeit des individuellen menschlichen Lebensvollzugs von vorgegebenen Mustern darzustellen[15]: *Die Urgründe der Menschenseele sind zugleich auch Urzeit, jene Brunnentiefe der Zeiten, wo der Mythos zu Hause ist und die Urnormen, Urformen des Lebens gründet. Denn Mythos ist Lebensgründung; er ist das zeitlose Schema, die fromme Formel, in die das Leben eingeht, indem es aus dem Unbewußten seine Züge reproduziert. Kein Zweifel, die Gewinnung der mythisch-typischen Anschauungsweise macht Epoche im Leben des Erzählers, sie bedeutet eine eigentümliche Erhöhung seiner künstlerischen Stimmung, eine neue Heiterkeit des Erkennens und Gestaltens, welche späten Lebensjahren vorbehalten zu sein pflegt; denn im Leben der Menschheit stellt das Mythische zwar eine frühe und primitive Stufe dar, im Leben des Einzelnen aber eine späte und reife. Was damit gewonnen wird, ist der Blick für die höhere Wahrheit, die sich im Wirklichen darstellt, das lächelnde Wissen vom Ewigen, Immerseienden, Gültigen, vom Schema, in dem und nach dem das vermeintlich ganz Individuelle lebt, nicht ahnend in dem naiven Dünkel seiner Erst- und Einmaligkeit, wie sehr sein Leben Formel und Wiederholung, ein Wandeln in tief ausgetretenen Spuren ist.*

Zu den Wohltaten, die das Bewußtsein der mythischen, über-individuellen, formelhaft wiederholbaren Komponenten des menschlichen Lebens spendet, zählt der Dichter die Befriedigung des menschlichen Verlangens nach Wiederentdeckung von Altbekanntem und Urvertrautem[16]: *Denn dem Menschen ist am Wiedererkennen gelegen: er möchte das Alte im Neuen wiederfinden und das Typische im Individuellen. Darauf beruht alle Traulichkeit des Lebens, welches als*

[15] Ebda., S. 578f. [16] Ebda., S. 576f.

llkommen, neu, einmalig und individuell sich darstellend, ohne daß es die Mög-hkeit böte, Altvertrautes darin wiederzufinden, nur erschrecken und verwirren nnte.

Es kann nicht als Zufall betrachtet werden, daß ein Dichter, dessen Werk aft seiner Darstellungsmittel *(Selbstzitat, autoritative Formel, wörtliche und wichtige Rückbeziehung über weite Strecken hin, Symbolische Gehobenheit des oments)* so stark von der Wiederkehr des Gleichen lebt, schließlich einen gan-n fingierten Kosmos hervorbrachte, in dem alle Personen ihr Leben als Wieder-lung vorgegebener *autoritativer Formeln* oder *zeitloser Schemata* vollziehen. ne genauere Analyse der erzählenden Werke Thomas Manns führt denn auch der Feststellung, daß Vorformen des mythologischen Lebensbegriffs schon nge Zeit vor der Arbeit an den Josephsromanen für erzählend und essayi-sch dargestellte Figurationen menschlicher Schicksale maßgebend gewesen d. Eine solche Vorform des mythischen Lebens im Wiederholen eines nor-ativen Musters ist gegeben in der Novelle *Gladius Dei* von 1902. Hier wieder-lt der Einsiedler-Asket Hieronymus den nachträglich in *Fiorenza* dargestell-n Kampf Savonarolas gegen hemmungslosen Diesseitsgenuß und Verleug-ng geistiger Zuchtverpflichtung im München der Jahrhundertwende. Ein deres Beispiel solcher Vorformen von Figurationen mythischen Lebens ist s Bild von Deutschlands Situation bei Kriegsausbruch 1914, eine Situation, Thomas Mann in seinen *Gedanken im Kriege* von 1914 ausdrücklich[17] als ederholung von Friedrichs des Großen Kampf gegen die Koalition der euro-schen Großmächte im siebenjährigen Krieg kennzeichnet. Aber auch Hans storps Liebe zu Clawdia Chauchat gehört zu dieser Gattung der Vorformen thischen Lebens; denn in dieser Beziehung zu einer Frau, die wesentlich die liche Weise des Menschseins verkörpert, wiederholt Hans Castorp die frei-h von ihm selbst in seinem eigenen Leben als Muster gegründete Neigung zu ibislav Hippe.

Die Personen der Josephsromane dagegen wiederholen in ihrem Leben aus-hmslos Muster, die nicht sie selbst, sondern andere vor ihnen gegründet ha-n. Für das lückenhafte Identitätsbewußtsein, das einem solchen Lebens-ndel in der Befolgung des Lebensablaufs normativ maßgebender Vorgänger grundeliegt, findet Thomas Mann sogar nicht fingierte Beispiele in den reli-ns- und weltgeschichtlichen Überlieferungen der Antike und selbst der Neu-[18]. Da ist Kleopatra, die zum Zeichen ihrer mythischen Würde als Reinkar-tion der Isis deren Kopfputz, die Geierhaube, trägt. Ihren von Antonius pfangenen Kindern gibt sie die Namen Helios und Selene, um auch ihnen ein ben in der Wiederholung göttlichen Lebenswandels zu bereiten. Und als sie h tötet, da nimmt sie die Pose bekannter Isis-Standbilder ein, indem sie die

[17] *Gedanken im Kriege*, in *Friedrich und die große Koalition*, Berlin 1915, S. 15f.: *Deutschland ist heute Friedrich der Große. Es ist sein Kampf, den wir zu Ende zu führen, den wir noch einmal zu führen haben.*

[18] Vergl. *Freud und die Zukunft*, aaO., S. 579ff.

Schlange an ihre Brust legt. Da ist Alexander, der mit seinen Eroberungszügen den Lebensspuren des Miltiades nachgeht. Cäsar wiederum sucht das Vorbild Alexanders in möglichst vielen Stücken zu befolgen, wie selbst die römischen Biographen des Imperators zugeben. Schließlich aber ist selbst das Kreuzeswort Christi um die neunte Stunde kein originaler Verzweiflungsschrei; denn das *Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?* (Matth. 27,46; Marc 15,34) ist Zitat und Befolgung des mythischen Schrift-Gebotes *Auf daß erfülle werde, was geschrieben steht.* Das Wort, das Christus am Kreuz zitiert, steht geschrieben im 22. Psalm *Leiden und Herrlichkeit des Gerechten.* Vers 2 lautet: *Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen? Ich heule, aber meine Hilfe ist ferne.* Christus spricht also nur aus, was ihm für die Situation der schwersten Leidensprüfung vorgeschrieben ist.

Thomas Mann zieht aus allen diesen Zeugnissen mythischen Lebenswandels in vorgeschriebenen Wegen und Verhaltensweisen die psychologische Schlußfolgerung[19]: *Das antike Ich und sein Bewußtsein von sich war ein anderes als das unsere, weniger ausschließlich, weniger scharf umgrenzt. Es stand gleichsam nach hinten offen und nahm vom Gewesenen vieles mit auf, was es gegenwärtig wiederholte, und was mit ihm 'wieder da' war. . . . Das Leben, jedenfalls das bedeutende Leben, war also in antiken Zeiten die Wiederherstellung des Mythus in Fleisch und Blut; es bezog und berief sich auf ihn; durch ihn erst, durch die Bezugnahme aufs Vergangene wies es sich als echtes und bedeutendes Leben aus. Der Mythus ist die Legitimation des Lebens; erst durch ihn und in ihm findet es sein Selbstbewußtsein, seine Rechtfertigung und seine Weihe.*

Daß ein dermaßen schwankendes Identitätsbewußtsein, daß die unwillkürliche Bereitschaft zur Vergegenwärtigung tief in der Vergangenheit zurückliegender Lebensmuster nicht auf die Menschen der Antike beschränkt blieb, erkennt der Dichter am Beispiel Napoleons, von dessen Alexander-Nachahmung besonders die Expedition nach Ägypten zeugt und der nach der Umstellung seiner Pläne auf eine west- und mitteleuropäische Hegemonie erklärte: *Ich bin Karl der Große.*

Thomas Mann macht gerade diese Äußerung Napoleons zum Gegenstand einer genauen Analyse und Interpretation, indem er auf den mythologischen Bedeutungsgehalt der Prädikativkonstruktion eingeht und hervorhebt, daß der Ausspruch keineswegs einen historischen Vergleich ausdrücke[20]: *Wohlgemerkt — nicht etwa: 'Ich erinnere an ihn;' nicht: 'Meine Stellung ist der seinen ähnlich.' Auch nicht: 'Ich bin wie er': sondern einfach: 'Ich bin's.' Das ist die Formel des Mythus.*

Ich bin's ist nach Thomas Manns Auffassung die Formel der Identifikation des mythisch lebenden Menschen mit seinem urtypischen Vorgänger; denn[21] *Leben als Beleben, Wiederbeleben ist das Leben im Mythus.* Zugleich aber ist die

[19] Ebda., S. 58f. [20] Ebda., S. 581. [21] Ebda.

h bin's-Formel Ausdruck eines Höhepunktes des Lebens im Mythos. Und die-
r Höhepunkt besteht darin, daß der mythisch lebende Mensch seine Identität
t der als Lebensmuster normativ maßgebenden Person zu erkennen gibt,
ine eigene Existenz als Zitat, als formelhafte Wiederholung eines vorgegebe-
n Lebensschemas deklariert.

Allerdings betrachtet der Dichter den in der *Ich bin's*-Formel ausdrücklich
ngestandenen Originalitätsmangel der mythisch lebenden Menschen weder als
achteil noch als Wertminderung ihrer personalen Existenz. Im Gegenteil, ein
eben in der Wiederholung vorgegebenen Formelguts verbürgt Thomas Manns
orstellungen zufolge dem Menschen Sicherheit, Würde und Festlichkeit des
ebensvollzuges.

Der Dichter selbst hat diese Auffassung vom Würdenstand des mythisch le-
nden Menschen folgendermaßen formuliert[22]: *Der Charakter ist eine mythische*
olle, die in der Einfalt illusionärer Einmaligkeit und Originalität gespielt wird,
eichsam nach eigenster Erfindung und auf eigenste Hand, dabei aber mit einer
ürde und Sicherheit, die dem gerade obenauf gekommenen und im Lichte agieren-
n Spieler nicht seine vermeintliche Erst- und Einmaligkeit verleiht, sondern die
im Gegenteil aus dem tieferen Bewußtsein schöpft, etwas Gegründet-Rechtmäßi-
s wieder vorzustellen und sich, ob nun gut oder böse, edel oder widerwärtig, jeden-
lls in seiner Art musterhaft zu benehmen. Tatsächlich wüßte er sich, wenn seine
alität im Einmalig-Gegenwärtigen läge, überhaupt nicht zu benehmen, wäre halt-
, ratlos, verlegen und verwirrt im Verhältnis zu sich selbst, wüßte nicht, mit wel-
em Fuße antreten und was für ein Gesicht machen. Seine Würde und Spielsicher-
t aber liegt unbewußt gerade darin, daß etwas Zeitloses mit ihm wieder am Lichte
und Gegenwart wird; sie ist mythische Würde, welche auch dem elenden und
chtswürdigen Charakter noch zukommt, ist natürliche Würde, weil sie dem Un-
wußten entstammt.

Die Sicherheit des mythisch lebenden Menschen sieht der Dichter gegeben in
m Umstand, daß der Mensch in dieser Lebensform allen Fährnissen, Widrig-
ten, Nöten und Unglücksfällen gegenüber nicht auf sich allein gestellt ist,
ndern in dem Lebensmuster seines Vorgängers Rückhalt und Zuflucht vor
ßerster Bedrängnis findet.

Die Würde des mythischen Lebens beruht nach Thomas Manns Mythos-
eorie darauf, daß ein Leben, das Schicksale von Vorgängern aus längst ver-
ngenen Zeiten neu verwirklicht, tiefer gegründet ist und dadurch weiter ge-
annte Repräsentativität, größere Zeithaltigkeit gewinnt.

So erhält das Leben Jaakobs im Roman höhere Bedeutsamkeit dadurch, daß
in seinem Leben Verhaltensweisen, Vorkommnisse und Situationen aus dem
ben seiner Vorfahren Isaac, Abraham und seines Urvorfahren Abel wieder-
lt, vergegenwärtigt und gleichsam als Bestandteile der eigenen Charakter-

[22] Ebda., S. 579.

rolle neu *aufführt*. So bekommt auch die Person Adrian Leverkühns im *Doktor Faustus* – denn auch dieser Roman besitzt einen starken mythologischn Einschlag – einen höheren Grad von Repräsentativität als Figuration des Deutschtums und des schöpferischen Menschen an der Grenzscheide zweier Epochen, indem ihr konstitutive Elemente aus dem Schicksal des Volksbuch-Faustus *aufmontiert* werden. So wird selbst Goethes Beziehung zu Charlotte Buff und Kestner vom Jahre 1772 im Goethe-Roman Thomas Manns als mythisches Muster für das Hospitieren des exzeptionell Großen bei einer bürgerlichen Gemeinschaft von Mann und Frau erkannt; denn die Wetzlarer Situation vom Jahre 1772 wird in *geistverstärkter Erneuerung*[23] 1814 und 1815 in Frankfurt bei den Willemers wiederholt. Aber auch die Wetzlarer Episode ist nicht eigentlich mythische Gründung der Beziehung des Großen zu fremder Zweisamkeit. Für den mit Thomas Manns Assoziations- und Anspielungskünsten vertrauten Leser ist unschwer zu erkennen, daß in dem Essay *Kleists Amphitryon. Eine Wiedereroberung* von 1926 das Eindringen Jupiters in die Ehe von Amphitryon und Alkmene als Urmuster der parasitären Intervention gesehen wird.

Festlichen Charakter nimmt der Würdenstand eines Lebens in der Wiederholung vorgegebener Muster-Schicksale erst dann an, wenn das Vorbild, dem der mythisch lebende Mensch folgt, göttlichen Ursprungs ist. Dies trifft besonders für Joseph zu, der bestimmte konstitutive Vorgänge aus dem mythischen Schicksal des Tammuz, des Osiris und Hermes, allerdings in gemilderter Abwandlung, in seinem eigenen Leben wiederholt, erneuert, vergegenwärtigt. Eine derartige Neubelebung von Muster-Schicksalen göttlicher Herkunft gewinnt besonders dann festlich-rituelles Gepräge, wenn der im Wiederholen göttlicher Musterschicksale lebende Mensch bei dieser Nachahmung seiner mythischen Vorgänger in extreme Leidens- oder Glückssituationen gerät. Genau dies aber widerfährt Joseph in seinen *Grubenfahrten* und *Stuhlerhöhungen*, und gerade deshalb sind für ihn äußerster Schmerz und höchste Freude keine überwältigenden Regungen des eigenen Ich, sondern rollenhaft festgelegte und zu gutem Teil *gespielte* Reaktionen auf nicht eigentlich überraschende, unerwartete und einmalig neue, sondern praedeterminierte und urvertraute Ereignisse und Erlebnisse. Auf diese Art kommt Joseph dazu, die Tränen zu kennen, die er nicht bloß für sich und über sein eigenes Mißgeschick weint, als die Brüder ihn in den Brunnen werfen und an die Ismaeliter verkaufen; denn selbst in dieser peinlichen Notlage ist er nicht den Zufälligkeiten eines einmalig neuen, nie dagewesenen Individualschicksals ausgeliefert, sondern er zelebriert noch und gerade in solcher Bedrängnis die Charakter-Rolle des *Zerrissenen*[24], die im Schicksal des Tammuz und Osiris mythisch begründet ist. Genauso zelebriert er auch seine Stuhlerhöhung zum Hausmeier des Potiphar. Und nach seiner zweiten Grubenfahrt, der von Potiphars Weib veranlaßten Verbannung ins tiefe Inner-

[23] *Lotte in Weimar*, Wien 1949, S. 319.
[24] Vgl. *Joseph und seine Brüder*, Bd. 1, Frankfurt 1952, *Der junge Joseph*, S. 701ff.

ypten, kann er auch die neue und ungeheure Erhöhung zu Pharaos Statt-
lter und Großwesir nicht als überraschende Neuigkeit empfinden, sondern er
lebriert auch sie als festliches Begängnis der Wiederauferstehung des zerris-
nen Gottes.

Ähnlich ergeht es auch Jaakob, in dessen Rivalität mit Esau um den Erst-
burtssegen des Vaters und in dessen Trauer um den verlorenen Lieblingssohn
seph so starke Elemente aus dem Lebensmuster seiner mythischen Vorgänger
reinragen, daß der Bruderzwist fast zu einer zeremoniösen Prozedur, die
tertrauer fast zur schauspielerischen Wiedergabe einer vorgeschriebenen Rol-
wird.

Dies Phänomen eines Lebens in festlicher Aufführung von vorgeprägten Cha-
kterrollen hat der Autor der Josephsromane in seinem Vortrag *Freud und die
kunft* folgendermaßen erläutert[25]: *Das zitathafte Leben, das Leben im Mythus,
eine Art von Zelebration; insofern es Vergegenwärtigung ist, wird es zur feier-
hen Handlung, zum Vollzuge eines Vorgeschriebenen durch einen Zelebranten,
n Begängnis, zum Feste. Ist nicht der Sinn des Festes Wiederkehr als Vergegen-
rtigung? Jede Weihnacht wieder wird das welterrettende Wiegenkind zur Erde
oren, das bestimmt ist, zu leiden, zu sterben und aufzufahren: Das Fest ist die
fhebung der Zeit, ein Vorgang, eine feierliche Handlung, die sich abspielt nach
prägtem Urbild; was darin geschieht, geschieht nicht zum ersten Male, sondern
emoniellerweise und nach dem Muster; es gewinnt Gegenwart und kehrt wieder,
eben Feste wiederkehren in der Zeit und wie ihre Phasen und Stunden einander
en in der Zeit nach dem Urgeschehen.*

Als Beweis für die künstlerische Fruchtbarkeit einer Lebensform, die sich in
festlichen Vergegenwärtigung vorgegebener und vorgeschriebener Schick-
smuster und Charakterrollen verwirklicht, führt Thomas Mann das Myste-
nspiel der Antike und des christlichen Mittelalters, aber auch das Fast-
htsspiel und den populären Mimus an; denn alle diese Arten des Bühnen-
spiels lassen sich nach Auffassung des Dichters zu einer theatralischen
nstgattung zusammenfassen, deren mythische Optik längst vergangene Le-
sschicksale als feststehende Handlungs- bzw. Rollenmuster behandelt und
se jederzeit neu belebbaren Vorlagen in zeremoniös-festlichem Vollzug neu
gegenwärtigt.

Zu den konstitutiven Strukturelementen einer solchen Kunstoptik gehört
h die Aufhebung des historisch-linearen Zeitablaufs, die jederzeit gegebene
r doch periodisch sich erneuernde Wiederholbarkeit eines vorgegebenen
stergeschehens. Eine zelebrierende Vergegenwärtigung von vorgeprägten
schichten kann aber nicht unbewußt vollzogen werden. Das vom festlichen
gängnis unabtrennbare Element des Zeremoniells verlangt von dem Träger
zelebrierenden Wiederholung die Erkenntnis des Musters, das ihm zur Neu-
ebung aufgegeben ist.

[25] a.O., S. 582f.

Genau hier liegt in den Josephsromanen die Grenze eines Lebensstandes, i dem der Mensch – wie Eliezer, Josephs Lehrer und Jaakobs Knecht – ohne Be wußtsein von seiner Identität mit seinen Lebensäußerungen und Lebensveran staltungen unwillkürlich auf das Muster seiner Vorgänger eingeht, ohne sich recht darüber klar zu sein, ob er nun er selbst ist oder einer seiner Vorgänger Was jenseits dieser Grenze liegt, ist der Status eines Menschen, der in wachsen dem Bewußtsein seiner Identität die vorgegebenen Musterschicksale befolgt der sein eigenes Leben diesen Normen spielerisch anpaßt und in dieser Anpas sung soweit fortschreitet, daß er fähig wird, seine individuelle, wenn auch noch nicht autonome Existenz durch willkürliche Manipulation auf die Befolgung der Normen und auf die Wiederholung der feststehenden Formeln einzurichten denen er nicht mehr zwanghaft und unwissend gehorcht, sondern denen er sich freiwillig fügt, nachdem er sie als verbindliches Vorbild für den eigenen Lebensgang erkannt und anerkannt hat.

Die Überschreitung dieser Grenze ist ein Vorgang, den Thomas Mann selbst[2] *die Geburt des Ich aus dem mythischen Kollektiv* genannt hat.

Der Dichter gründet den Ansatz für diese Grenzüberschreitung auf die vor C. G. Jung am genauesten formulierte, aber nach Thomas Manns Einsicht[2] schon in Schopenhauers Aufsatz *Über die anscheinende Absichtlichkeit im Schicksal des einzelnen* erschlossene und von Freud analytisch ausgewertete Erkenntnis, daß die menschliche Seele *der Geber aller Gegebenheiten* sei, daß die animalische Natur den Menschen jedoch zur Verleugnung dieser Einsicht bestimme weil es viel bequemer sei, die von der menschlichen Seele hervorgebrachten Gegebenheiten als vom Menschen unabhängige selbständige Schicksalsmächte zu betrachten, die ihm gegenüberstehen und denen er unterworfen ist.

Aus diesem Bequemlichkeitsstatus mangelnder Selbsterkenntnis sucht der Dichter die im Mythos lebenden Personen der Josephsromane herauszuführen, indem er ihnen den Impuls eingibt, ihr Ich zu immer höherer Verselbständigung emporzubilden und seine Fähigkeit zur Gestaltung des menschlichen Schicksals nicht nur sorgfältig zu erforschen, sondern auch gewissenhaft wahrzunehmen.

Den Ursprung dieser Haupterhebung des Menschen zu fortschreitend vervollständigtem Bewußtsein seiner Existenz als Welt gestaltendes und Schicksal schaffendes Wesen legt Thomas Mann auf die Person Abrahams fest. Über die Leistung Abrahams und diejenige seiner Nachfahren für die Geburt des menschlichen Ich hat der Dichter selbst folgende Auskunft gegeben[28]: *Ich erzählte die Geburt des Ich aus dem mythischen Kollektiv, des abrahamitischen Ich, welches anspruchsvoller Weise dafür hält, daß der Mensch nur dem Höchsten dienen dürfe, woraus die Entdeckung Gottes folgt. Der Anspruch des menschlichen Ich auf zentrale Wichtigkeit ist die Voraussetzung für die Entdeckung Gottes.*

[26] *Joseph und seine Brüder. Vortrag*, in *Neue Studien*, Stockholm 1948, S. 180.
[27] Vgl. *Freud und die Zukunft*, aaO., S. 571ff.
[28] *Joseph und seine Brüder. Vortrag*, aaO., S. 180f.

Diese Entdeckung wird in Abrahams Bund mit Gott besiegelt, dem Bund zur echselseitigen Erhöhung und Heiligung, dessen Funktion der Darstellung des omans zufolge darin besteht, Gott und Mensch die volle Verwirklichung ihres esens zuteil werden zu lassen: wie Gott erst ganz er selbst wird dadurch, daß n der Mensch erkennt und anbetet, so wird der Mensch erst ganz er selbst da-rch, daß er nur den Einen Gott als Herrn über sich anerkennt und verehrt. och in Abraham ist das menschliche Ich nur in die Welt getreten. Den Bil-ngs- und Reifungsprozeß, der damit erst beginnt, hat der Dichter in seinem ortrag über die Josephsromane 1943 zusammenfassend gekennzeichnet, indem über Abrahams Nachfahren sprach[29]: *Dabei bleiben diese Menschen mit einem rken Teil ihres Wesens im Mythischen, im Kollektiven befangen. Was sie Geist d Bildung nennen, ist gerade das Bewußtsein, daß ihr Leben die Fleischwerdung s Mythos ist, und ihr Ich löst sich aus dem Kollektiven etwa so, wie gewisse Fi-ren Rodins sich aus dem Stein losringen und aus ihm erwachen. Auch Jaakob, r Geschichtenschwere, ist eine solche halb abgelöste Gestalt: seine Feierlichkeit ist ch mythisch und schon individuell; der Kult, den er seinen Gefühlen widmet, und r den die höchste Eifersucht ihn straft, ist die sanfte, aber stolze Behauptung eines h, das sich würdevoll als Subjekt und Held seiner Geschichten fühlt. Es ist eine h väterlich-ehrbare Form menschlicher Vereinzelung und Emanzipation, und wird weit kecker und gewagter in dem komplizierten Sohnesfall Josephs. Das Einer, der Gott nicht entdeckt hat, aber der ihn zu 'behandeln' weiß; Einer, der ht nur der Held seiner Geschichten, sondern ihr Regisseur, ja ihr Dichter ist und 'schmückt'; Einer, der zwar auch noch teil hat am Kollektiv-Mythischen, aber f eine witzig-vergeistigte, verspielte, zweckhaft bewußte Art.*

Um jedoch einen solchen Hochstand erreichen zu können. hat das Ich-Be-ßtsein und die Fähigkeit des Ich zu spontaner Selbstentfaltung einen lang-rigen Entwicklungsprozeß zu durchlaufen, dessen Darstellung große Teile r ersten beiden Bücher der Josephstetralogie in Anspruch nimmt und der sich er Generationen erstreckt, ehe er in Josephs künstlerisch-hermeneutischer anzipation des Ichs aus der Bindung des Stammes-Mythos seine Erfüllung det. Aber nicht nur kraft seiner Dauer bildet er das stärkste Element der ntinuität in der Vielschichtigkeit und wechselreichen Vielstufigkeit der Per-nen des Romans und ihrer Einzelgeschichten. Denn der Prozeß der Loslösung s Ichs aus der Kollektivbindung mythischen Lebens erhält im Roman sein entliches Bedeutungsgewicht nicht aus seiner Funktion als konstant bleiben-r dynamischer Faktor, sondern aus dem aufklärerischen Willen des Autors, n es nicht genügt, den Mythos im Lebensbild seiner Romanfiguren darzu-llen.

Seine schon im Fontane-Aufsatz 1910 ausgedrückte Erkenntnis[30]: *Der Dich-ist konservativ als Schützer des Mythus, Psychologie aber ist das schärfste nierwerkzeug demokratischer Aufklärung*, hat ihn nicht daran gehindert, in

[29] Ebda. [30] *Der alte Fontane*, in *Adel des Geistes*, Stockholm 1948, S. 559.

seinen Josephsromanen den großen Versuch einer Vereinigung der beiden einander widerstreitenden Aufgaben dichterischer Mythenbewahrung und psychologischer Aufklärung zu wagen.

Er hat diesen Versuch unternommen, weil es ihm nicht genügte, den Mythos bloß zu referieren. Der Kampf gegen den zuerst in Deutschland und später in Europa zur Herrschaft drängenden Nationalsozialismus und seine außerdeutschen Verbündeten hatte ihm die Erfahrung vermittelt, daß Mythen, die ohne analysierenden Kommentar unkritisch tradiert und referiert werden, sehr leicht politisch mißbraucht werden können. Diese Mißbrauchbarkeit mythischer Bilder des Menschlichen beruht, wie der Dichter in seinem Abwehrfeldzug gegen den zur politischen Humanitätsfeindschaft ausgemünzten Irrationalismus bald erkannte, auf einer gesellschaftlich äußerst gefährlichen Begleiterscheinung der Verbreitung von Mythen, die, zwar zumeist durchaus nicht von solchen Impulsen hervorgebracht, dennoch für die Zwecke nationaler Selbstrechtfertigungsideologien eingespannt werden können. Die Eignung besonders der volkstumsgebundenen Mythen für einen derartigen Mißbrauch besteht nach Thomas Manns Auffassung darin, daß solche Urbilder des Kollektivcharakters sich relativ leicht demagogisch oder ideologisch dazu ausnutzen lassen, das Bewußtsein eines Volkes oder einer Gesellschaft von seinen eigentlichen humanen Aufgaben zu trüben. Nimmt eine solche Bewußtseinstrübung, bedingt durch unbewußte Neigungen des Kollektivs oder sogar unterstützt durch willkürlich manipulierte politische Agitation, rauschhafte Formen an, so hat sie fast zwangsläufig gewalttätige Ausschreitungen des betroffenen Kollektivs zur Folge. Diese im politischen Kampf erworbene Einschätzung der demagogischen und ideologischen Mißbrauchbarkeit des Mythos und die psychologischen, soziologischen und ästhetischen Schlußfolgerungen, die der Dichter daraus zieht[31], verbinden sich mit der aus der Arbeit am *Zauberberg* hervorgegangenen pädagogischen Intention, jeder Trübung des menschlichen Bewußtseins entgegenzuwirken und die differenzierteste Ausbildung des menschlichen Selbstverständnisses zu fördern.

Waren die Josephsromane schon durch ihren Stoff weitgehend jeder mißbräuchlichen politischen Ausmünzung ihrer mythischen Gehalte entzogen, so wird diese Qualität noch dadurch verstärkt, daß der Autor das Element der Fortbildung und Ausbildung des menschlichen Selbstverständnisses zu einem konstitutiven Faktor der Geschichten Josephs und seines Stammes macht. Diese Fortbildung und Ausbildung des humanen Bewußtseins vollzieht sich im Roman als ein Prozeß der allmählichen Emanzipation des Ichs aus der kollek-

[31] In ausführlichster und differenziertester Form wird diese Beurteilung des politischen Mißbrauchs mythischer Vorstellungsbilder deduziert und dargelegt in den folgenden essayistischen Arbeiten: *Bäume im Garten. Rede für Pan-Europa*, in *Altes und Neues. Kleine Prosa aus fünf Jahrzehnten*, Frankfurt 1953, S. 359ff.; *Die Wiedergeburt der Anständigkeit*, in *Der Staat seid Ihr* 1, 1931, Nr. 4, S. 53; *Achtung Europa*, in *Achtung Europa! Aufsätze zur Zeit*, Stockholm 1938, S. 90.

ven Bindung, als Steigerung des Ichbewußtseins, das in Abraham zum ersten al hervortritt, in seinem Bund mit Gott zu Konsequenzen von Menschheits-ltung gelangt und dann über zahlreiche Zwischenstufen schließlich in der rson Josephs gipfelt. Denn er ist der Empfänger des weltlichen Doppelse-ns[32] *von oben herab und aus der Tiefe, die unten liegt*, des Segens, der die Indi-duationsverheißung der olympischen Oberwelt mit der mythischen Kollektiv-ndung an die Unterwelt menschlicher Präexistenz vereinigt, während der ythisch gebundene Stammessegen, der religiöse Auftrag der Heilsvermitt-ng auf Juda übergeht. In Joseph ist das Ich zu einer so ungebundenen Ver-gung über seine Fähigkeit zur Selbstentfaltung gelangt, daß es die religiöse rbindlichkeit der mythischen Lebensmuster endgültig überwindet. Das ist vom aufgeklärten Weltkind erreichte Stufe der Emanzipation des mensch-hen Ichs und der Ausbildung eines menschlichen Selbstverständnisses, das nen Träger in den Stand versetzt, nicht nur die eigene Geschichte, ihre vor-gebenen Muster und ihre auf diese Muster bezogenen Formel-Elemente zu erblicken und zu durchschauen, sondern auch Menschen anderer Mythen-eise ihre Stammes- und Gottesgeschichten, ihre Träume und Schicksale zu klären und zu deuten. Gerade diese Fähigkeit Josephs aber bringt der Autor Verlauf der Geschichte zu so kunstvoller Entfaltung, daß schon bald ein gut il von des Autors eigenen Kommentaren und Erörterungen Joseph in den nd gelegt wird. Jedoch nicht nur in dieser Beziehung verwirklicht sich in der uptperson des Romans der aufklärerische Wille des Autors, eine mit Be-ßtseinsbildung, nicht mit Bewußtseinstrübung verbundene Darstellung Mythos zu geben. Auch die gesellschaftliche Stellung, das politische Amt, Joseph auf Grund seiner hermeneutischen Fähigkeiten und ihrer Bewäh-ng vor Pharao schließlich zuteil wird, ist Ausdruck der bewußtseinsbildenden tention von Thomas Manns Behandlung des Mythos. In dem schon fast säku-isierten Kosmos der aegyptischen Spätkultur wird Joseph zumVölker ernäh-den Staatsmann. Ähnlich dem Endstadium von Fausts Erdenwandel, doch t glücklicheren Konsequenzen gipfelt Josephs Laufbahn in einem sozialen liorisationswerk größten Ausmaßes, dessen Bedeutung für die Entfaltung Josephs Künstler-Ich Thomas Mann folgendermaßen erläutert hat[33]: *Dies nstler-Ich ist in der Jugend von sträflicher Egozentrizität, es lebt in der halsbre-rischen Voraussetzung, daß jedermann es mehr lieben müsse als sich selbst. Aber ft seiner Sympathie und Freundlichkeit, die es denn doch niemals verleugnet, det es reifend seinen Weg ins Soziale, wird zum Wohltäter und Ernährer frem-Volkes und seiner Nächsten: in Joseph mündet das Ich aus übermütiger Abso-heit zurück ins Kollektive, Gemeinsame, und der Gegensatz von Künstlertum und rgerlichkeit, von Vereinzelung und Gemeinschaft, Individuum und Kollektiv t sich im Märchen auf, wie er sich nach unserer Hoffnung, unserem Willen auf-*

[32] *Joseph und seine Brüder*, Bd. 2, Frankfurt 1952, *Joseph der Ernährer*, S. 1688.
[33] *Joseph und seine Brüder. Vortrag*, aaO., S. 181f.

heben soll in der Demokratie der Zukunft, dem Zusammenwirken freier und unter schiedener Nationen unter dem Gleichheitszepter des Rechts.

In Josephs Fähigkeit, die Urbilder des Mythos erkennend zu durchdringen und aus den Resultaten seiner Erforschung des Mythos gesellschaftliche Fol gerungen zu ziehen, erfüllt sich die Intention des Autors, die mythischen Ur geschichten der Menschheit in einer solchen Form wiederzugeben und neu zu er zählen, daß Bewußtsein und Selbstverständnis des Menschen dadurch nicht ge trübt und reduziert, sondern geläutert und gesteigert werden. Josephs herme neutisches Bescheidwissen und seine Kunstfertigkeit in der politischen Anwen dung dieses Bescheidwissens zum Nutzen seiner Mitmenschen bilden die Krö nung von Thomas Manns Unternehmen, in seinem großen biblischen Roman dem antihumanistischen Mißbrauch des Mythos durch Ideologie und Praxis der nationalsozialistischen Politik eine humanisierende Behandlung des Mythos entgegenzusetzen. In einem Brief an Karl Kerényi hat der Dichter diese Ziel setzung seiner eigenen Art der Mythen-Behandlung lakonisch gekennzeichnet mit den Worten[34]: *Man muß dem intellectuellen Fascismus den Mythos wegneh men und ihn ins Humane umfunktionieren. Ich tue längst nichts anderes mehr.*

In seinem Vortrag über das Romanwerk *Joseph und seine Brüder* 1943 gibt er eine ausführlichere Beschreibung von seiner Konzeption der Behandlung des Mythos, die sich seiner Überzeugung nach[35] *im tiefsten Wesen unterscheidet von einer gewissen zeitgenössischen Art, sich seiner zu bedienen: einer feindseligen und antihumanen Art, deren politische Namen wir alle kennen. Das Wort ‘Mythos’ steht ja heute in einem üblen Geruch – man braucht nur an den Titel zu denken, den der ‘Philosoph’ des deutschen Fascismus, Rosenberg, der Präzeptor Hitlers, seinem bösartigen Lehrbuch beigegeben hat. Zu oft war in den letzten Jahrzehnten der Mythos als Mittel obskurantistischer Gegenrevolution mißbraucht worden, als daß nicht ein mythischer Roman wie der ‘Joseph’ bei seinem ersten Auftreten den Verdacht hätte erregen müssen, als schwimme sein Autor mit dem trüben Strom. Man hat ihn fallen lassen müssen, diesen Verdacht, denn man wurde bei genauerem Hinsehen einer Um-Funktionierung des Mythos gewahr, deren man ihn nicht für fähig gehalten hatte. Man beobachtete einen Vorgang, ähnlich dem, wenn in der Schlacht ein erobertes Geschütz umgekehrt und gegen den Feind gerichtet wird. Der Mythos wurde in diesem Buch dem Fascismus aus den Händen genommen und bis in den letzten Winkel der Sprache hinein humanisiert, – wenn die Nachwelt irgend etwas Bemerkenswertes daran finden wird, so wird es dies sein.*

Die *Umfunktionierung* des Mythos, die Umwandlung seiner gesellschaftlichen Funktion von Bewußtseinstrübung zur Bewußtseinsbildung hält der Dichter für die wichtigste Leistung seiner Josephstetralogie. Aber nicht erst rückblikkend kommt er zu dieser Einschätzung. Schon während der Arbeit am Roman hatte er die eigene Behandlung des Mythos sorgfältig und gewissenhaft darauf-

[34] *Briefe an Karl Kerényi*, in *Altes und Neues*, S. 778, Brief vom 14.11.1941.
[35] *Joseph und seine Brüder, Vortrag*, aaO., S. 169f.

ün überprüft, ob sie möglicherweise dem demagogischen Mißbrauch des My-
nos durch einen menschen- und gesittungsfeindlichen politischen Fanatismus
orschub leiste oder ob sie gar vom Ungeist solcher regressiven Tendenzen infi-
iert sei. Das bezeugt ein Textabschnitt aus dem Reisetagebuch Thomas Manns
on seiner ersten Überfahrt nach den Vereinigten Staaten 1934. Wörtlich heißt
s dort[36]: *Spricht auch aus mir die überall grassierende Begier nach dem ‚Irra-
ionalen', dieser Kult, für dessen menschliche Gefahren und Eignung zum Miß-
rauch mein kritisches Gefühl doch wach war und dem ich aus europäischer Sym-
athie für Vernunft und Ordnung widerstrebte, – mehr, vielleicht, des Gleichge-
ichts wegen, als weil ich das Bekämpfte nicht auch in mir hätte? Als Erzähler bin
ch zum Mythos gelangt – indem ich ihn freilich, zur grenzenlosen Geringschätzung
er nichts als Seelenvollen und Möchtegern-Barbaren, humanisiere, mich an einer
ereinigung von Mythos und Humanität versuche, die ich für menschheitlich zu-
ünftiger halte als den einseitig augenblicksgebundenen Kampf gegen den Geist, das
ich-beliebt-Machen bei der Zeit durch eifriges Heruntertrampeln auf Vernunft und
ivilisation.*

Der humanistische Charakter der eigenen Mythos-Behandlung hält also der
elbstkritischen Analyse stand. Aber auch das konsequenteste Festhalten des
utors an seiner aufklärerischen Zielsetzung kann ihn nicht über den Sach-
rhalt hinwegtäuschen, daß in der zeitgenössischen Welt der vernunftwidrige,
ntirationalistische Mißbrauch des Mythos vorherrscht und Triumphe feiert.
ber nachdem Thomas Mann der intellektuellen und moralischen Integrität
einer Mythos-Behandlung gewiß ist, kann er den demagogischen Mißbrauch
es Mythos durch die politischen und ideologischen Exponenten der zeitge-
össischen Rebarbarisierungstendenzen nur noch als Verhunzung des Mythos
nd das Ergebnis dieses Mißbrauchs als einen Pseudomythos betrachten. Von
un an nimmt er jede Gelegenheit wahr, den politisch-zweckbedingt verfälsch-
n Mythos als Massenbetäubungsmittel, als raffinierte Vermengung von Teil-
ahrheiten und Lügen, als nur allzu wirksames Medium der Verbreitung kras-
r und bösartiger Geschichtsklitterungen zu kennzeichnen. Diese Bemühung,
en politisierten Pseudomythos als Instrument propagandistischer Betrugs-
nd Täuschungsmanöver kenntlich zu machen, findet besonders in der politi-
hen Essayistik Thomas Manns von dem großen Aufsatz *Die Wiedergeburt der
nständigkeit* (1931)[37] über das Manifest *Achtung Europa!* (1935)[38] und den
ufsatz *Bruder Hitler* (1938)[39] bis hin zu dem autobiographischen Vortrag
Meine Zeit (1950)[40] ihren Ausdruck. Für des Dichters intensive Bereitschaft,
der geflissentlich zugelassenen oder heimtückisch angestrebten Verwechslung
ünstlerischer Figurationen von echten Mythen mit den zweckbedingten poli-

Meerfahrt mit Don Quijote, in *Adel des Geistes*, Stockholm 1948, S. 630f.
AaO., S. 53.
AaO., S. 90.
In *Altes und Neues*, S. 624f.
Frankfurt 1950, S. 27f.

tischen Pseudomythen entgegen zu treten, zeugt eindringlich der in Zürich gehaltene Vortrag *Richard Wagner und der Ring des Nibelungen* (1937). Zwar kann Thomas Mann in dieser Würdigung von Wagners größtem Werk seine Überzeugung nicht verhehlen, daß die in Deutschland zu fast monistischer Vorherrschaft gelangte Neigung des Volksgeistes zum Mythisch-Urpoetischen mit einem politisch gefährlichen Ausfall des gesellschaftlichen Interesses und Pflichtbewußtseins verbunden gewesen sei. Nach seiner Auffassung hat dieses Schwinden des Interesses für gesellschaftliche Probleme und Aufgaben im deutschen Volk die Bereitschaft gezeitigt, vor seinen politischen und gesellschaftlichen Aufgaben auszuweichen und seine Zuflucht in Experimenten zu suchen, die mythische Surrogate für die eigentlich geforderte soziale Bewährung sind[41]: *Es ist nicht schwer, im heutigen deutschen Staats- und Gesellschaftsexperiment ein solches mythisches Surrogat zu erkennen. Aus der politischen Terminologie ins Psychologische übersetzt besagt dies Heutige: ‘Ich will überhaupt das Soziale nicht, ich will das Volksmärchen.’ Nur daß im politischen Bereich das Märchen zur Lüge wird.*

Mit Entschiedenheit widersetzt sich Thomas Mann jedoch dem Versuch, die Mythen-Kunst Richard Wagners für den Mißbrauch des Mythos im nationalsozialistisch regierten Deutschland als Autorität in Anspruch zu nehmen[42]: *Wagner als künstlerischer Prophet einer politischen Gegenwart, die sich in ihm spiegeln möchte: – nun mehr als ein Prophet ja schon hat sich von der Verwirklichung seiner Verkündigung mit Schaudern abgewandt und lieber in der Fremde sein Grab gesucht, als daß er an der Stätte solcher Verwirklichungen auch nur hätte begraben sein mögen. Aber es verstieße gegen das Beste in uns, gegen die Bewunderung, zuzulassen, daß hier überhaupt von Verwirklichung, sei es selbst im Sinn des Zerrbildes, die Rede sein könne. Volk und Schwert und Mythus und nordische Heroik, das sind in gewissem Munde nur schnöde Entwendungen aus dem Vokabular von Wagners Künstler-Idiom. Der Schöpfer des Ringes ist mit seiner vergangenheits- und zukunftstrunkenen Kunst aus dem Zeitalter bürgerlicher Bildung nicht herausgetreten, um eine geistmörderische Staatstotalität dafür einzutauschen. Deutscher Geist war ihm alles, deutscher Staat nichts – wie er schon mit dem Keimwort der ‘Meistersinger’ bekundet: ‘Zerging in Dunst das Heil’ge Römsche Reich, uns bliebe gleich die Heil’ge Deutsche Kunst.’ Er hat in dem großen Werk, das wir wiedersehen sollen, den Fluch des Goldes gelehrt und die Machtgier zur inneren Umkehr geführt, so daß sie nur noch ihren freien Vernichter lieben kann.*

Als Kern von Richard Wagners Prophetie bezeichnet Thomas Mann abschließend eine Menschenliebe, die sich in der Überwindung von herrischer Gewaltausübung, Macht- und Besitzgier bewährt. Musikalisch findet dies Ethos seinen höchsten Ausdruck in der *himmlischen Melodie*, die am Schluß der *Götter-*

[41] *Richard Wagner und der Ring der Nibelungen*, in *Adel des Geistes*, S. 488.
[42] Ebda., S. 488f.

mmerung den Brand der Trutzburg einer letzten Erdenherrschaft als Erlö-
ngsvorgang kennzeichnet.

Das Ethos von Thomas Manns literarischer Behandlung des Mythos findet
nen höchsten Ausdruck in einem Bewußtseinsprozeß, der sich im Josephs-
man mit der Steigerung und Klärung des Ichbewußtseins der Hauptpersonen
rbindet. Es ist die von Abraham ausgehende und von Joseph zur höchsten
tensität und Differenziertheit ausgebildete Bemühung, das Bild Gottes aus
m Dunkel der mythischen Bewußtseinsstufe hervorzudenken und eine mög-
hst genaue Erkenntnis von Gottes Willen, seinen Geboten an den Menschen
erarbeiten. Der Dichter gibt dieser Bemühung der zur Gotteserkenntnis er-
ählten Kinder von Abrahams Stamm den Namen *Gottessorge*. Was Thomas
ann veranlaßt, diese geistig-religiöse Anstrengung in den Mittelpunkt der Ich-
manzipation der mythisch lebenden Menschen seines Romans zu stellen, ist
n Impuls, der, vom pädagogisch-aufklärerischen Ethos bestimmt, in dem
unsche gipfelt, den Menschen der Gegenwart die Bemühung um ein men-
henwürdiges Leben und Zusammenleben als höchste Pflicht begreiflich zu
achen. Diese Sorge Thomas Manns um das irdische Wohl seiner Mitmenschen
ingt im Roman die Figuration der *Gottessorge* hervor, ähnlich wie das Streben
s Dichters nach einer humanisierenden, menschliches Selbstverständnis stei-
rnden Mythos-Behandlung im Roman zum Prozeß einer fortschreitenden
manzipation des menschlichen Ich-Bewußtseins objektiviert wird.

Die beiden Prozesse, die im Roman das Menschentum der Segenserben von
rahams Stamm geradezu konstituieren, der seelische Prozeß der Ich-Ent-
tung und der geistige der Gotteserforschung, können ebenso wenig gesondert
trachtet werden wie der aufklärerische Wille des Autors und seine Bemühung
Gesittung und Glück der menschlichen Gesellschaft.

Der Dichter selbst hat diese Synopsis legitimiert, indem er bei der essayisti-
en Erläuterung der Josephsromane den Prozeß der Gotteserforschung aus-
icklich als eine Frucht der Emanzipation des menschlichen Ich und seines
ges aus dem archaischen Reich des Stammes-Mythos in die Sphäre einer
kularisierten Hoch- und Spätkultur gekennzeichnet hat.

Wie aber die Gotteserforschung, die theologische Erkenntnisbemühung als
nsequenz der Haupterhebung des Menschen, der Steigerung seiner Ich-
ntaneität und der Entfaltung seines Selbstverständnisses dargestellt ist, so
rd diese Weiterbildung des Menschen nun wieder als Konsequenz der Zu-
lnung von Gott und Mensch, ihres wechselseitigen Aufeinander-Angewiesen-
ns bei ihrer Selbstverwirklichung charakterisiert[43]: *Das Gefühl für den Weg,*
Weiterschreiten, die Änderung, die Entwicklung ist sehr stark in diesem Buch,
ne ganze Theologie ist mit dieser verbunden und daraus abgeleitet: nämlich aus
ner Auffassung des alttestamentarischen 'Bundes' zwischen Gott und Mensch,
s dem Gedanken also eines Angewiesenseins Gottes auf den Menschen, das sich

[43] *Joseph und seine Brüder. Vortrag*, aaO., S. 182f.

mit dem des Menschen auf Gott zu gemeinsamem Höherstreben verschränkt. Denn auch Gott unterliegt der Entwicklung, auch er verändert sich und schreitet fort: aus dem Wüstenhaft-Dämonischen ins Geistige und Heilige: und er kann es so wenig ohne die Hilfe des Menschengeistes, wie dieser es vermag ohne Gott.

Diese Vorstellung, daß Gott des Menschen und der Mensch Gottes bedarf zu seiner Selbstverwirklichung, beruht auf einem dynamischen Begriff vom Wesen Gottes und des Menschen und auf einer dialektischen Auffassung des Verhältnisses von Gott und Mensch. Beider Wesen ist keine von vornherein gegebene Totalität, sondern beider Wesen verwirklicht sich in einem Prozeß der Bildung und Entfaltung. Der Prozeß der Wesensverwirklichung Gottes ist nun mit dem der Wesensverwirklichung des Menschen dialektisch gekoppelt: Der Mensch gelangt zur Verwirklichung seiner selbst, indem er durch intensive Erkenntnisbemühung eine möglichst deutliche Vorstellung von Gottes Wesen zu erarbeiten sucht und indem er die aus diesem Vorstellungsbild hervorgehenden postulativen Konsequenzen in den eigenen Bildungswillen aufnimmt. Gott dagegen gelangt erst dadurch zur vollkommenen Verwirklichung seiner selbst, daß er sich der Erkenntnisbemühung des Menschen erschließt, mit seinem Wesen in das menschliche Vorstellungsvermögen eingeht und die Entfaltung seines Wesens in der Selbstausbildung des Menschen mit vollziehen und Erfüllung finden läßt. Wie der Mensch nur ganz zu sich selbst kommen kann in der Teilnahme an der Wesensverwirklichung Gottes, so kann Gott nur ganz zu sich selbst kommen im Teilhaben an der Wesensverwirklichung des Menschen.

Aus diesem Bild der Zuordnung von Gott und Mensch, das Thomas Mann in den Josephsromanen entwirft und als konstitutives Element für die Bewußtseinsbildung und Ich-Entfaltung der Hauptpersonen darstellt, ergibt sich folgende anthropologische Auffassung: Die Haupterhebung des Ich ist unerläßliche Voraussetzung für die Fähigkeit des Menschen zur Gotteserkenntnis und zur genauen Wahrnehmung von Veränderungen im Bilde Gottes. Die sorgfältige Befolgung der aus diesen Wahrnehmungen hervorgehenden Konsequenzen für die Bildungsarbeit des Menschen an sich selbst ist unerläßliche Voraussetzung dafür, daß der Mensch in der Entfaltung seines Ich zu höherer Selbstverwirklichung fortschreiten kann.

Doch der Dichter bleibt auch bei dieser Anschauung nicht stehen. Indem er die 'Ist'-Formulierung des Menschenbildes der Josephsromane zu einer 'Sollsein'-Formulierung umprägt, gibt er seiner Auffassung von Wesen und Bestimmung des Menschen eine postulative und mithin pädagogisch-moralische Auslegung. Diese Interpretation ist, wie das Menschenbild selbst, dialektisch gegliedert und läßt sich folgendermaßen zusammenfassen:

Erstens hat der Mensch sein Ich zu einer Bewußtseinsstufe emporzubilden, die ihn befähigt, das Bild und den Willen Gottes in solchem Grade aus ihrer anfänglichen Undeutlichkeit hervorzudenken, daß er mit den Erkenntnissen, die er

bei gewinnt, die Impulse empfängt zu jener fortschreitenden Ausbildung iner selbst, deren er bedürftig ist.

Zweitens hat er diese Gotteserkenntnis nicht nur deshalb zu leisten, weil er lbst ihrer bedarf, um in der Bildung und Entfaltung seiner selbst fortschrei- n zu können, sondern auch deshalb, weil Gott dieser Erkenntnis seines We- ns und ihrer befruchtenden Auswirkung auf den Bildungswillen des Men- hen bedarf, um sich ganz entfalten zu können; denn die Entfaltung von Got- s Wesen findet ihre Erfüllung erst dadurch, daß der Mensch Gott zu erkennen cht und aus den Veränderungen und Verdeutlichungen des Gottesbildes, die ese Erkenntnis hervorbringt, Postulate und Maßstäbe für die Verwirklichung s eigenen Wesens und Bildungsvermögens abliest.

Aus dieser postulativen Interpretation des Menschenbildes und des zugehöri- n Gottesbildes der Josephsromane leitet der Dichter einen neuen Religiosi- tsbegriff ab, den er selbst folgendermaßen kennzeichnet[44]: *Sollte ich sagen, s ich persönlich unter Religiosität verstehe, so würde ich sagen: sie ist Aufmerk- mkeit und Gehorsam, Aufmerksamkeit auf innere Veränderung der Welt, auf n Wechsel im Bilde der Wahrheit und des Rechten; Gehorsam, der nicht säumt, ben und Wirklichkeit diesen Veränderungen, diesem Wechsel anzupassen und dem Geiste gerecht zu werden. In Sünde leben heißt gegen den Geist leben, aus naufmerksamkeit und Ungehorsam am Veralteten und Rückständigen festhalten d fortfahren, darin zu leben . . . Die 'Gottessorge' ist die Besorgnis, das, was ein- l das Rechte war, aber nicht mehr ist, noch immer für das Rechte zu halten und n anachronistischer Weise nachzuleben; sie ist das fromme Feingefühl für das rworfene, Veraltete, innerlich Überschrittene, das unmöglich, skandalös oder, der Sprache Israels, ein 'Greuel' geworden ist. Sie ist das intelligente Lauschen f das, was der Weltgeist will, auf die neue Wahrheit und Notwendigkeit, und ein sonderer Begriff der Dummheit ergibt sich dabei: die Gottesdummheit, die diese rge nicht kennt oder ihr so täppisch Rechnung trägt wie das geschwisterliche El- npaar Potiphars, das die Mannheit des Sohnes dem Lichte opfert. Ein Gottes- mmkopf ist Laban, der noch glaubt, sein Söhnchen schlachten und im Funda- nt seines Hauses beisetzen zu sollen, was einmal ganz segensreich war, aber auf- hört hat, es zu sein. Das eigentliche und ursprüngliche Opfer war Menschenopfer. nn kam der Augenblick, wo es zum Greuel und zur Dummheit wurde? Die Ge- is hält ihn fest, diesen Augenblick, im Bilde des verwehrten Isaak-Opfers, der bstituierung des Tieres. Hier löst sich ein in Gott fortgeschrittener Mensch von erständigem Brauch, von dem, worüber Gott mit uns hinaus will und schon naus ist. Frömmigkeit ist eine Art der Klugheit, sie ist Gottesklugheit.*

Der zitierte Textabschnitt zeigt deutlich, daß der hier gegebene Begriff von ligiosität seine Bedeutungsdimension ausweitet und seinen Sinn wandelt zu em postulativen Begriff der Humanität des geschichtlich lebenden Men-

[44] Ebda., S. 183f.

schen und zu einem Geschichtsbild, das dieser Vorstellung einer Humanitätsbewährung im Geschichtsablauf entspricht.

Dieses Geschichtsbild und dieser Begriff einer geschichtlich zu realisierenden Humanität besagen, daß der Mensch nur dann, seiner Bestimmung gemäß, in Gottessorge, in konzentriertem Streben nach Gottesklugheit lebt, wenn er beständig zu erkennen sucht, welche Fortbildungen und Umbildungen seiner individuellen und sozialen Lebensform ihm in der Gegenwartsphase des Geschichtsablaufs aufgetragen sind, und wenn er alles daran setzt, die von seinem Erkenntnisvermögen wahrgenommenen Forderungen an Fortbildung und Umbildung seiner Lebensführung und Lebensverfassung gewissenhaft zu befolgen. Tut er dies nicht und verharrt er – allen erkennbaren Reformerfordernissen zum Trotz – als ein verstockter und verblendeter Gottesdummkopf in Zuständen und Verhaltensweisen, die der – vom Weltgeist vorgeschriebenen – Wandlungsbedürftigkeit der Weltordnung oder sogar ihrem faktischen Entwicklungsstand längst nicht mehr angepaßt sind, so stellt sich zwischen dem bestehenden und dem geforderten Status menschlicher Lebensführung und Lebensverfassung ein Spannungsverhältnis her, das nach Ausgleich verlangt und das zu gewaltsamen Entladungen drängt, wenn es nicht rechtzeitig durch Überwindung und Revision der entwicklungswidrig beibehaltenen Zustände aufgehoben wird.

Auf die Periode des zweiten Weltkrieges angewandt, ergibt diese Geschichtsanschauung die folgende Diagnose der historischen Situation, wie sie Thomas Mann in seinem Vortrag über *Joseph und seine Brüder* 1943 ausspricht[45]: *Soll ich hinzufügen, daß wir die Leiden, durch die wir jetzt zu gehen haben, die Katastrophe, in der wir leben, der Tatsache zu danken haben, daß wir der Gottesklugheit in einem Grade, der längst sträflich geworden war, ermangelten? Europa, die Welt waren voll von Überständigkeiten, von offenkundigen und schon frevelhaften Obsoletheiten und Anachronismen, über die der Weltwille klar hinaus war, und die wir, im Ungehorsam gegen ihn, stumpfen Sinnes bestehen ließen. Daß immer der Geist der Materie voran ist, daß die Materie ihm nur schwerfällig folgt, das versteht sich. Aber eine so krankhafte, so unverkennbar gefahrdrohende Spannung im politischen, sozialen und ökonomischen Leben der Völker zwischen Wahrheit und Wirklichkeit, zwischen dem im Geiste längst Erreichten und Vollzogenen und dem, was sich immer noch Wirklichkeit zu nennen erlaubte, hatte es nie zuvor gegeben, und in dem närrischen Ungehorsam gegen den Geist, oder, religiös ausgedrückt, gegen Gottes Willen, haben wir gewiß die eigentliche Ursache der Wetterentladung zu suchen, die uns betäubt. Entladung aber ist Ausgleich, und so mag die Hoffnung nicht ganz eitel sein, daß wir nach diesem Kriege – oder daß unsere Kinder und Enkel – in einer Welt glücklicherer Ausgeglichenheit zwischen Geist und Wirklichkeit leben, daß wir 'den Frieden gewinnen' werden. Das Wort 'Friede' hat immer religiösen Klang, und was es meint, ist ein Geschenk der Gottesklugheit.*

[45] Ebda., S. 184f.

Von 1928 bis 1950 hat der Dichter in seinen kritischen Äußerungen zu politischen und gesellschaftlichen Fragen der zeitgenössischen Welt[46] diese Anschauung vom geschichtlichen Bewährungsauftrag des Menschen und von den Gefahren der Nicht-Erfüllung dieses Auftrags als Grundlage und Bewußtseinsvoraussetzung für die Bemühung angeführt, vorhandene Mißstände und Fehlentwicklungen zu erkennen und Möglichkeiten ihrer Überwindung ausfindig zu machen.

Wie stark aber die Behandlung des Mythos und das damit verbundene Menschenbild der Josephsromane die gesellschaftlich-pädagogische Anstrengung des Dichters, sein aufklärerisches Humanisierungsstreben befruchtet haben und wieviel von diesem erzieherischen Willen andererseits wieder in die Mythosbehandlung und das Menschenbild des Romans eingegangen ist, mag abschließend ein Textpassus aus dem vierten Buch der Josephsgeschichten bezeugen. Diese Textstelle, die deutlich zeigt, in welchem Grade die Behandlung des Mythos und besonders die Figuration der noch eben im Mythos lebenden, aber schon weit aus der mythischen Gebundenheit heraustretenden Hauptperson des Romans mit sozialpädagogischen Intentionen verbunden ist, enthält die Antwort, die Joseph seinen Brüdern gibt, als Jaakob gestorben und bestattet ist und die Brüder in erneuerter Furcht vor der Vergeltung des zu so großer Machtvollkommenheit aufgestiegenen Joseph ein neues Verzeihungsversprechen von ihm zu erlangen suchen[47]: *'Aber Brüder, ihr alten Brüder!' antwortete er und beugte sich zu ihnen mit gebreiteten Armen. 'Was sagt ihr denn da auf? Als wenn ihr euch fürchtetet, ganz so redet ihr und wollt, daß ich euch vergebe! Bin ich denn wie Gott? Drunten, heißt es, bin ich wie Pharao, und der ist zwar Gott genannt, ist aber bloß ein arm, lieb Ding. Geht ihr mich um Vergebung an, so scheint's, daß ihr die ganze Geschichte nicht verstanden habt, in der wir sind. Ich schelte euch nicht darum. Man kann sehr wohl in einer Geschichte sein, ohne sie zu verstehen. Vielleicht soll es so sein, und es war sträflich, daß ich immer viel zu gut wußte, was da gespielt wurde.' . . . 'Aber wenn es um Verzeihung geht unter uns Menschen, so bin ich's, der euch darum bitten muß, denn ihr mußtet die Bösen spielen, damit es alles so käme. Und nun soll ich Pharao's Macht, nur weil sie mein ist, brauchen, um mich zu rächen an euch für drei Tage Brunnenzucht, und wieder böse machen, was Gott gut gemacht hat? Daß ich nicht lache! Denn ein Mann, der die Macht braucht, nur weil er sie hat, gegen Recht und Verstand, der ist zum Lachen. Ist er's nicht heute noch nicht, so soll er's in Zukunft sein, und wir halten's mit dieser. Schlafet getrost!'*

[46] *Neujahrswunsch an die Menschheit*, in *Die Forderung des Tages*, Berlin 1930, S. 382ff.; *Bäume im Garten*, aaO., S. 364ff.; *Ansprache an die Wiener Arbeiter*, Publ.-Titel *Thomas Mann und der Sozialismus. Ein Bekenntnis vor den Wiener Arbeitern*, in *Arbeiter-Zeitung*, Wien, 23. 10. 1932; *Hoffnungen und Befürchtungen für 1936. Eine Rundfrage*, in *St. Galler Tageblatt* 97, 1935, Nr. 610; Brief an Hans-Winfried Sabais, publ. in *Texte und Zeichen* 2, 1956, Nr. 10, S. 639f.; *Ansprache im Goethejahr 1949*, in *Altes und Neues*, S. 429f.; *Meine Zeit*, aaO., S. 36f.

[47] *Joseph und seine Brüder*, Bd. 2, aaO., S. 2038.

Mitteilungen

Ein unveröffentlichter Brief Nikolaus Lenaus

von

Josef Buchowiecki (Wien)

Sofort nach dem Ableben Nikolaus Lenaus[1] begann sein Schwager Anton X. Schurz mit der Arbeit an der Beschreibung seines Lebens. Über das Schicksal der Urschrift dieser Lenau-Biographie berichtete bereits ausführlich Professor Eduard Castle[2].

Die bis in jede kleinste Einzelheit gehende Beschreibung erschien jedoch, stark gekürzt und zusammengestrichen, erst 1855 in zwei dünnen Bänden bei Cotta[3].

Die voluminöse und mit äußerster Sorgfalt zusammengestellte Urschrift[4] aber ist bis heute ungedruckt und tauchte damals gänzlich unter. Erst im Jahre 1924, ein Jahr nach Erscheinen des letzten Bandes der großen Lenauausgabe[5], wurde sie im Autographenhandel angeboten und durch Vermittlung Castles von der Österreichischen Nationalbibliothek erworben, der ich für das Recht der Veröffentlichung danke.

Die umfangreiche Urschrift nun enthält nicht nur 36 unveröffentlichte Briefe an Lenau, angefangen von den ersten Briefen seiner Mutter, dann solche aus dem schwäbischen Dichterkreise (Justinus Kerner, Karl Mayer, Leopold Schleifer, Gustav Schwab, Ludwig Uhland); ferner von dem Dichter Karl Johann Braun v. Braunthal, von Anastasius Grün, u. a. von Hans Lassen Martensen, dem dänischen Theologen und Bischof, bis zu den allerletzten Briefen seiner heißgeliebten Sophie v. Löwenthal an Lenau, sondern auch noch unveröffentlichte Briefe und Briefbruchstücke von Lenau selbst.

Der hier zum erstenmal veröffentlichte Brief ist von allen der interessanteste, weil er nicht nur die Meinung Lenaus über Napoleon und Erzherzog Karl deutlich ausspricht, sondern darüberhinaus besonders in die Werkstatt des Dichters Einblick gewährt, indem er dartut, was der Dichter, durch die damals in Österreich herrschende Zensur verhindert, eigentlich sagen wollte.

Der Brief ist an den Vater Sophiens die eine geborene Kleyle ist, gerichtet und lautet:

Seiner Hochwohlgeboren Herrn Hofrat Joachim Ritter von Kleyle![6]

Hochverehrter Herr Hofrat!

Stuttgart am 3. Mai 1843

An Euer Hochwohlgeboren richte ich die angelegentliche Bitte Seiner kaiserlichen Hoheit, dem durchlauchtigsten Herrn Erzherzog Carl meinen ehrfurchtvollsten und freundlichsten Dank zu Füßen legen zu wollen. Es ist mehr als bloße, mir sonst wenig geläufige Curialform, wenn ich Seiner kaiserlichen Hoheit meine Gefühle zu Füßen lege, denn der Dank von ganz Deutschland dürfte nach jenen unvergeßlich ruhmwürdigen Tagen dieselbe Stellung nicht verschmähen dem Fürsten gegenüber welchem ich für ein Denkmal ausgezeichneter persönlicher Huld meine tiefste Verpflichtung auszusprechen habe.

[1] Gestorben 22. 8. 1850 in Döbling, heute Wien, XIX.

[2] Eduard Castle, *Die Urschrift der ersten Lenau-Biographie mit ungedruckten Briefen von Anastasius Grün*, Wien, Berglandverlag, 1956, S. 95 ff. (Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft, 3. Folge, Bd. 2).

[3] Anton X. Schurz, *Lenau's Leben. Großentheils aus des Dichters eigenen Briefen. Von seinem Schwestermann*, 2 Bände, Stuttgart u. Augsburg, J. G. Cotta'scher Verlag, 1855.

[4] Schurz hatte nebst seiner eigenen persönlichen Erfahrung und der seiner Frau Therese, der Schwester Lenaus, noch die seiner und Lenaus Freunde und fast den ganzen Briefwechsel zur Verfügung.

[5] Eduard Castle, *Nikolaus Lenau*, 6 Bände, Leipzig, Insel Verlag, 1910—1923 (SW = Große historisch-kritische Gesamtausgabe).

[6] Kleyle war Kanzlei- und Güterdirektor des Erzherzogs Karl, daher der Brief an ihn.

Ich weiß die ehrende Gabe[7] Seiner kaiserlichen Hoheit im ganzen Umfange ihrer Bedeutung zu ürdigen; der Dichter fühlt sich beglückt, daß es ihm gelungen ist, in den reichen Kranz des fürstlichen eiden ein Blättlein einzuflechten, das von dem Gefeierten nicht welk und wertlos befunden worden.

Erlauben Euer Hochwohlgeboren, daß ich Ihnen zur innerlichen Ergänzung meines Festgedichtes riges mittheile, was äußerlich nicht zur Darstellung gelangen konnte. Gerne hätte ich meinem Pro-ge[8] einen tieferen Gehalt dadurch gegeben, daß ich die welthistorische Reflexion weiter verfolgt hätte, eil jedoch ein solches Verfahren mich in ein dem allgemeinen Verständnisse nicht zugängliches und ich der Gegebenheit unserer Verhältnisse nicht zu eröffnendes Gebiet geführt haben würde, mußte ich ich auf einige poetische Schilderungen beschränken, ohne ihren tieferen Nerv spielen zu lassen.

Wenn die Weltgeschichte überall in Gegensätzen arbeitet, in der stillen Klause der Contemplation e auf den rauschenden Feldern der Schlachten, und die Gegensätze im Momente ihres entstehenden sammenstoßes doch nur selten völlig und scharf entwickelt und ausgeprägt sind, (daher die Ver-rrenheit der Resultate und zuletzt alle Schwierigkeit der Geschichte;) und wenn dieses namentlich n jenen blutigen Conflikten gilt, wo Leichen die Körner sind, in welchen die Geschicke der Mensch-it gesät werden: so erblicke ich dagegen in dem Zusammentreffen Napoleons und Carls den Kampf eier großartig entwickelten und völlig gerüsteten Gegensätze, ja, einen der genialsten Züge des ewigen lthistorischen Werkmeisters. Dort der gewaltige Corse, mit mathematischem Blute, die vollendete karnation der selbstsüchtigen Persönlichkeit, der später auf St. Helena dem Brausen des Meeres so ig zuhörte, wie dem Vorüberbranden seiner eigenen Macht und Herrlichkeit, und, indem er diese erlebte in selbstgenügsamer Gelassenheit, eben dadurch bewies, daß selbst die leidenschaftlich ange-ebte Weltherrschaft ihm nur als ein Accidens seiner Persönlichkeit galt; vor allem aber dort der hne Verächter alles historischen Rechtes und seiner geheiligten Formen; und hier rl, der fromme Held, in aufopferndster Liebe sein unglückliches Vaterland an sein Herz nehmend, d für sich selbst nur im Herzen Gottes seinen Bestand und ewigen Halt erkennend, Carl, der seinen chtigen Gegner nicht nur äußerlich mit dem Schwerte sondern auch mit der innersten Gesinnung dersprach. Diese Gesinnung aber heißt: gewissenhafteste Verehrung für das historisch heiligte, ja! eine religiöse Achtung und Scheu vor dem formalen Rechte.

Solche Charaktere, obgleich von einseitigen Historikern zuweilen verkannt, sind die Träger tieferer lthistorischer Intentionen; die Errungenschaften des Geistes der Geschichte werden solchen Charak-en anvertraut, auf daß sie das Bleibende im Wechsel hüten und bewahren so lange bis die Formen s Ungeists ausgelebt sind und still zerbrechen und vergehen. —

Hier, verehrtester Herr, hätte ich gerne einen tiefern und dringendern Ton angestimmt; und in die-n Bemerkungen wollte ich, da ich Ihre wohlwollende Theilnahme für mich kenne, Ihnen gegenüber inen Prolog gleichsam ergänzen und austönen lassen.

Gewähren Euer Hochwohlgeboren meine eingänglich ausgesprochene Bitte, und genehmigen Sie die rsicherung meiner ausgezeichnetsten Hochachtung

Euer Hochwohlgeboren ergebenster Diener

Nicol. Niembsch von Strehlenau.

Gedenkmünze aus Dukatengold. Durchmesser 52 mm. Medailleur J. D. Baehm. Brustbild des Erzherzogs im Profil nach links in Marschallsuniform mit dem Goldenen Vließ und Großkreuz des Mariatheresienordens. Umschrift: *KARL LUDWIG ERZHERZOG VON OESTER-REICH*, unten *GEB. V SEPT. MDCCLXXI.* Revers: Großkreuz des Mariatheresienordens umrahmt von Eichenlaub. Umschrift: *FUENFZIG JAEHRIGE GEDAECHTNISFEIER*, unten *MDCCCXLIII.*

Prolog zum Jubelfeste des Erzherzogs Karl. Gesprochen in Wien am 17. April 1843 (SW, 1. Band, S. 527f.). Lenau selbst hat das Gedicht nicht in seine *Gedichte* aufgenommen, es erschien erst in *Nicolaus Lenau's dichterischer Nachlaß*, hrsg. von Anastasius Grün, Stuttgart u. Tübingen, J. G. Cotta'scher Verlag, 1851. Zuerst abgedruckt in: *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, Samstag 22. 4. 1843, Nr. 80, S. 632/6, und: *Augsburger Allgemeine Zeitung*, Mittwoch 3. 5. 1843, Nr. 123, S. 941/2. Beide ohne Zutun Lenaus.

Schurz schreibt zur Entstehung des Gedichtes und dieses Briefes folgendes: „Das Ereignis war das Jubelfest[9] des berühmten Erzherzogs Carl Anfangs April 1843. Es vollendete sich das fünfzigste Jahr seitdem dieser als junger Held die höchste aller kriegerischen Ehrenzeichen, den Maria Theresienorden, auf dem Schlachtfelde erworben. An jenem Tage hielt Kaiser Ferdinand eine glänzende Heerschau in Wien wobei er das nämliche Maria Theresien Großkreuz seinem ruhmwürdigen Oheim anheftete, das nämliche, welches voreinst der unvergeßliche Kaiser Josef von seiner eigenen Brust genommen und hierauf, ausnahmsweise mit Brillanten überdeckt, dem Eroberer Belgrads, dem Heldengreise Laudon, überreicht hatte."

Zur Verherrlichung jenes Ereignisses veranstaltete auch die Gesellschaft der Wiener Freunde der Tonkunst einen großen Tonwettkampf, der durch ein dichterisches, auf den Gefeierten Bezug nehmendes Vorwort eröffnet werden sollte.

Die Gesellschaft wandte sich durch eine Abgesandtschaft an Lenau. Dieser weigerte sich, wenn auch mit Bedauern, doch nachdrücklich. Hatte er doch vor länger als einem Jahrzehnt schon, wenn auch nicht öffentlich, gesungen:

Nie wird mein Flügelroß zum Schindergaule
Für meine Ehre, und mich strafe Gott
Sing' ich ein Fürstenlied, daß mir zum Spott
Die Hand vom Saitenspiel herunterfaule.

(Protest)

Nur immer dringenderes Flehen und der Einwurf, daß ein Lied auf den Sieger von Aspern ja doch kein Fürstenlied wäre, sondern ein Heldenlied genannt werden müßte, bestimmte ihn endlich, doch nachzugeben.

Einer der Hofschauspieler, ein guter Bekannter Lenaus, sollte es vortragen. Es ward der Bücherfeme zur Gestattung vorgelegt. Diese bekam Herzklopfen ob der inhaltsschweren Stelle:

Ihm ward auch Gram zu seinem Teil gegeben,
Und Bitterkeit geträufelt in das Leben;
Doch unverkümmert blieb der edle Mann,
Denn seine Seele hielt die Welt umschlossen,
Die bösen Tropfen schwanden und zerflossen,
Wie man das Weltmeer nicht vergiften kann;

Ein ansehnlicher Beamter lud Lenau vor und suchte ihn auf die freundlichste Weise von der Welt zur Auslassung oder doch Abänderung dieser bedenklichen Stelle zu bewegen, wobei im Hintergrunde als schweres Geschütz sogar ein angeblicher ausdrücklicher Wunsch des mächtigen Staatskanzlers (Metternich) sichtbar wurde. Aber alles umsonst! Lenau war und blieb wieder Stahl und Eisen. Er erklärte, auch nicht eine einzige Silbe wegzuschneiden oder umzustutzen, und wenn man ihn nicht gewähren ließe, so würde er das zum Vortrage bereits öffentlich angekündigte Gedicht gänzlich zurückziehen.

Nun suchte man den Hofschauspieler zu gewinnen, daß er die verpönten Worte beim Vortrage eigenmächtig überspringe. Lenau bekam Wind davon und nahm demselben dessen Ehrenwort ab, solchen Verrat nicht zu erlauben. Und so behauptete Lenau auch hier wieder fest und ungescheut die Freiheit des ehrlichen Wortes; solches ward unverkürzt und unverstümmelt gesprochen und siehe, die Welt sprang nicht aus den Angeln.

Der Wiener Tonfreunde Verein ernannte Lenau unter anerkennendem Danke zum Ehrenmitgliede.

Erzherzog Karl ließ Lenau eine jener wenigen zu diesem Zwecke eigens geprägten schweren Goldgedenkmünzen überreichen, die sonst nur Herrscher und Feldherren bekamen[10].

[9] Näheres siehe SW, 6. Band, Seite 502ff.

[10] Selbst die Münzensammlung des Kunsthistorischen Museums in Wien hat die Gedenkmünze nur aus Silber, bzw. Bronze.

Enid's Best Dress

A contribution to the understanding of Chrétien's and Hartmann's *Erec* and the Welsh *Gereint*

by

A. T. Hatto (London)

The relationship between Chrétien's *Erec* and the Welsh tale of *Gereint* has been much discussed, d the problem is a vexed one. The problem is also a vexatious one which (like some of the achstones of Arthurian romance) has revealed all too clearly who among scholars were gentle- n and who were not. It is not the purpose of this article, however, to revive ancient animosities, t, instead, to draw attention to a point of some interest which to the best of my knowledge has received due attention. It concerns the dress which Erec (or Gereint) commanded his young e to don before they set out together after their fateful conversation in the bed-chamber. As is well known, Chrétien[1], and following him, Hartmann von Aue[2] make Erec tell Enid to on her best dress: but in *Gereint*[3] the hero tells his wife to don her worst. The discrepancy has n noticed and in part accounted for; but, I submit, it is the full explanation offered here which s this motif with the heart of the story as it has come down to us in *Erec* and *Gereint*.

The explanation I have referred to as a partial explanation was put forward by R. Zenker, argued that in commanding Enid to don her worst dress in the Welsh story, Gereint intended emind his wife of the lowly station from which he had raised her[4]. So far as this goes it is per- ly true. It reminds us of how Griselda's husband in his last cruel test sets her before the door he wretched clothes of her former state. But Gereint's command means more. It expresses in r terms, as I hope to show, Gereint's suspicion of Enid's conjugal fidelity, a suspicion he had at once on waking at her lament: *And another thought distressed him, that it was not out of care him that she had spoken those words, but because she was meditating love for another man in his d, and desired dalliance apart from him*[5] followed by the direct utterance: '*And shame on me,*' aid, '*if thou come here till thou know whether I have so utterly lost my strength as thou reckonest, further, whether it will be as pleasant for thee as was thy desire to seek dalliance with him thou wert king of*'[6]. For to parade a woman in an old, cut, tattered or coarse dress was to parade her as dultress or faithless woman, in fiction and in fact.

This symbolic act was well known to Chrétien de Troyes. In his *Conte del Graal*, when Li Or- s de la Lande discovers that his young mistress has had a visitor and he insists that she has n unfaithful to him, he swears not only that her palfrey shall be neglected till he has taken the ader's head but that she herself shall go with him until that day in the clothes she stands up in:

Ne ja mes ne seront changié
Li drap dont vos estes vestue.....[7]

er we find her once beautiful dress in shreds when Perceval at last chances upon this pair[8]. when Perceval has convinced li Orgillos of his mistress's innocence, he commands him to take to the nearest manor, bathe her and then lead her to Arthur '*bien atornee et bien vestue*[9], which

[1] *Erec* 2580ff. [2] *Erec* 3052ff.
[3] *The Mabinogion.* Translated by Gwyn Jones and Thomas Jones. Gereint Son of Erbin: '*...and o thou,*' *said he to Enid,* '*arise and dress thee and have thy horse accoutred, and bring with thee e worst dress to thy name, to go riding!*' (*To go riding*, as will appear from the material adduced elow, is evidently a rationalization.)
[4] *ur Mabinogionfrage* (1912) 76. [5] *The Mabinogion*, ibid. [6] Ibid.
[7] *er Percevalroman (Li Contes del Graal) von Christian von Troyes.* Hrsg. von A. Hilka (1932), 828f.
[8] p. cit., 3719ff. [9] Op. cit., 3955.

he does: *s'amie fet beignier et vestir richemant*[10]. Whether or not li Orgillos' *amie* was his wife in Chrétien's version, Wolfram von Eschenbach makes her the truly wedded wife of his Orilus, quite explicitly — and, very suggestively, makes her sister to Erec into the bargain[11]. In answer to Orilus' direct charge of adultery, Jeschute asks that her denial be heard before a court of law; but Orilus pronounces sentence of separation from bed and board — a legal formula — adding that she shall have no other clothes but those he found her sitting in; that is, the clothes in which he caught her (as he thought) almost in flagrant delict:

136,26 *geselleschaft wirt lâzen*
mit trinken und mit ezzen,
bî ligens wirt vergezzen.
ir enpfâhet mêr dehein gewant,
wan als ich iuch sitzen vant.

In the complementary scene in which Parzival reconciles Orilus with Jeschute, Orilus leaves his wife's breasts bare so long as he believes her to be an adultress: but when Parzival has at last convinced him of the contrary he at once covers her with his cloak (270,8ff.). We meet a rather artificial variant of the motif — presupposing a straightforward motif of the sort just described — in a story from the *Cent Nouvelles*. Here a deceived husband makes the adultress dress in coarse cloth except for her undefiled parts, which are covered with gold brocade[12].

It does not surprise us that there should be a close symbolical connexion between a woman's dress and her conjugal fidelity, real or imagined. There is Brangien's simple parable, through which she conveys her reproach to Ysolt. — There were two girls who had spotless shifts, until one of them, by wearing it too often in the noonday heat, soiled it, and then, needing an unsoiled shift in an emergency, borrowed the other's.

A more complex and specific application of the same idea is found in the magic dress as a test of chastity. At first the fact, then (as the 'idea' is developed) the nature and degree of a woman's errors are revealed by the shrinking, sagging, slipping, breaking, tearing or other failures of the dress to sit well on any but one of blameless reputation. The earliest recorded occurrence of this motif in action is in the *Lanzelet* of Ulrich von Zatzikoven (c. 1190) which was based, as we know, on a French source[13]. It furnishes the theme of the late 12th century French fabliau *Le Mantel mautaillie*[14], in Heinrich von dem Türlin's German adaptation of which (c. 1215), interestingly enough for us, Erec's Enid tries on the dress and, although she is far more virtuous than all the other ladies who have had the dress on before the manuscript of *Der Mantel* breaks off, is revealed by the lifting of the seam to the height of three fingers to have been guilty of some peccadillo or other[15]. Heinrich recurred to the theme in his *Krône*, where the tell-tale article of clothing, however, is a glove[16], and it is widely known in later periods of French, English and German literature. Heinrich's *Mantel* and an English ballad (and thus a common French source too) agree that Queen Guinevere's failings were such as to deserve a sad mutilation of the dress, reminding us more closely of Enid's and Jeschute's adultresses' garb:

When she had taken the mantel...
it was from the top to the toe
as sheeres had it shread[17]

diu künigîn in ane nam...
unde het man in zerizzen
oder mit mezzern zesniten...[18]

[10] Op.cit., 3998f.
[11] Wolfram von Eschenbach, *Parzival*. Hrsg. v. Lachmann-Hartl (1952) 133, 30ff.
[12] Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature V* (1957) p. 240 Q 487. *Cent Nouvelles* No. 49; *Italian Novella: Rotunda.*
[13] Lines 5679—6228.
[14] Ed. F.-A. Wulff in *Romania* XIV (1885) pp. 343—80.
[15] Warnatsch, *Der Mantel* (Germanistische Abhandlungen II) (1883) pp. 52—3 (lines 955—972).
[16] Ed. Scholl in: Bibliothek d. Litt. Vereins z. Stuttgart XXVII (1852), lines 23083ff.
[17] *The Boy and the mantel* in Percy's *Reliques*, lines 37—40.
[18] Warnatsch, op.cit. lines 729—33. This and the previous quotation both cited by Warnatsch, p. 79.

Against such a general symbolical attitude towards clothes, which for example in early Christian ain required a woman penitent to change her dress, together with the widespread legal idea nong the Germanic tribes that a criminal should bear the evidence of the delict firmly fixed upon s or her person for all to see, it was intrinsically probable that an adultress suddenly cut off m her lord's protection should be allowed no other clothes than the ones she stood up in.

As one might expect, this motif is not restricted to literary contexts: it occurs in legal contexts o, though infrequently. It must be borne in mind that matters pertaining to adultery were very gely the affair of the Church, not of the State, and that the aspect under consideration was more matter of unrecorded custom.

So symbolic an act could not escape the notice of Jacob Grimm, though traces are rare in untries of German speech. In his justly famous book *Deutsche Rechtsalterthümer* of 1828 under e general title of "C. Ehrenstrafen, 3. Schimpfliche Tracht" Grimm cites instances of the cutting an unmarried mother's or adultress's robes for Germany, England, Wales and Brittany[19]. The reat to cut a woman's skirts was also known as a particularly dishonourable threat in Spain, and ay be founded on this same quasi-legal symbolism. During the making of the *Deutsches Wörter-ch* by the Brothers Grimm and their collaborators the word *schanthoike* had been brought to ht by the Low German lexicographers Schiller and Lübben in whose *Mittelniederdeutsches Wör-buch* it was cited thus (I translate): "The woman (who is taken in adultery) shall wear the *anthoycken* (in the other recension: 'a robe that is prepared and made for that purpose')." other words, she shall wear the robe of shame. The quotation is from the municipal laws of ga of the last quarter of the 13th century. G. A. Löning cites what appear to be late survivals his custom in the municipal laws of several other German towns well spaced over Germany in article appropriately entitled *Schandlaken, Schandmantel, Schandkleid*[20]. Luther knew the ex-ssion *Schandkleid* too, using it in a transferred sense which nevertheless would seem to presup-se its customary application[21]. Conversely, the 13th century German poet Der Kanzler uses the pression *du unversnitenez êrenkleit* (you uncut robe of honour) when praising Nobility[22].

What now follows with regard to Chrétien's version of the tale?

Chrétien's disagreement with the *Gereint* can mean only one of two things, since the flat tradiction between the two works in this respect quite excludes any third possibility. *Either* "original" version of the story gave Enid her worst dress as a woman suspected of adulterous mings and Chrétien (or a predecessor) reversed the motif and gave Enid her best dress: or "original" version gave Enid her best dress and the author of *Gereint* (or a predecessor) ersed the motif and gave Enid her worst. If we are asked to decide between these alternatives, must admit that there is something to be said in favour of the former alternative, and very le in favour of the latter.

In favour of the alternative that the "original" version gave Enid her worst dress with symbolic ggestions of unfaithfulness, there are these points:

i) As both *Erec* and *Gereint* tell the story, Enid's conjugal fidelity is in fact tested in the attempted seductions by Galoain and Oringles; and though Chrétien did not make this explicit when the pair set out, he admitted it after Enid had rebuffed Oringles (lines 4920ff.).

ii) It is in itself incongruous that Erec should banish Enid from bed and board and reduce her to the status of a groom, yet clothe her in her best dress (though admittedly such odd behaviour excites our romantic curiosity).

2nd ed. pp. 711f. Grimm also quotes a folk song which shows that the custom was known in Sweden.
Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte 64 (LXXVII Bd. der Zeitschrift für Rechtsgeschichte) (1944) Germanistische Abteilung, pp. 335ff.
Ibid. And the Grimms' *Deutsches Wörterbuch*, sub *Schandkleid*.
C. von Kraus, *Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts* I (1952) 28. XVI, 1, 7.

iii) A prose version of Chrétien's Erec reads: *A ces parolles* (Enid's lament in bed) *ne dist mot Erec si non qu'il delibera en soi d'esprover se Enide sa femme l'amoit bien lealment. mais je ne di pas que souspecon et jallousie fut cause de ceste deliberacion.* As Zenker pointed out long ago[23], this is a contradiction in terms. It is an apt reflection of how the narrative data of Chrétien's romance must strike a thoughtful reader: but the prosifier may also be evading another version more like that of *Gereint*. One way or another, his and Chrétien's version have a haunted air at this point.

iv) Hartmann von Aue makes Enid tell the truth in his adaptation of *Erec* in the bed-room scene only because she feared he would accuse her of 'other things' (lines 3044ff.). Are we to think that Hartmann, too, was merely drawing an inference from the later seduction scenes? The more often we think this, the more we accuse Chrétien of incompetence here, for he has nothing of it.

v) The *Gereint* is perfectly consistent in its narrative sequence: jealous thoughts of a possible rival — worst dress, suggesting suspicions of infidelity — tests of Enid's fidelity, tests, moreover, which are common to all known versions of the story[24].

In favour of the alternative that the "original" version gave Enid her best dress I can adduce nothing, except that Chrétien's is the earliest known version of the tale, though not necessarily the most archaic.

If we were firmly to assume that Chrétien (or a predecessor) changed Enid's dress from worst to best, what would follow?

To have done so would have been a very deliberate act, since it involves a flat contradiction, and its sole motive could have been to remove all thought from the listener's mind that Erec suspected Enid's fidelity, thus purging the tale of crudeness at this point and raising it to a more courtly level — an endeavour that we may confidently ascribe to Chrétien himself and not to a ghostly predecessor. Erec's suspicions must not fall so low: and Enid must (as her best dress assures us) be quite above suspicion. And so she is — for a while. But when it comes to reconciling the pair after the tests they have been through during the time of their estrangement, we see that Erec has suspected Enid after all![25] No narrative skill on Chrétien's part, no interpretative skill on that of his admirers, can disguise the main bearing of the words 4921ff.: *Bien vos ai del tot essaiiee... et je resui certains et fis que vos m'amez parfaitement* in their major context. Many others sorts of danger triumphantly withstood could have convinced Erec of Enid's constancy, had his doubts merely concerned her veracity, or obedience, or wifely submissiveness (as various critics have suggested). But those who from preconceived notions are unwilling to concede that one of the world's great story-tellers could err, have never yet explained why in Chrétien's version Enid should have been subjected to the tests which she in fact underwent. Nor would it be enough to argue that in the Middle Ages there was no other sort of test that mattered to a husband; for Grisilda (whom Enid somewhat resembles) was spared the tests of seduction and attempted rape by her unspeakably inhuman husband.

The interpretation of what I take to be the nodal symbol of Enid's dress does not enable us to reconstruct the "original" of the *Erec and Enid*, though not for the reasons urged by Professor Sparnaay (whose considerable powers of analysis have in this instance outstripped his powers of synthesis)[26]; nor does it enable us to say to what extent *Gereint* might be a conflation of Chrétien's *Erec* and a more archaic version of the story. But of this it does assure us: there was a cruder, less

[23] Quoted by R. Zenker, *Nochmals Erec-Gereint*, Zeitschrift für französische Sprache und Literatur XL (Abhandlungen) 1912—3, p. 202.

[24] Pointed out by Zenker and his pupil Edens at various stages of their long controversy with W. Foerster.

[25] Zenker and Edens, repeatedly.

[26] *Zu Erec-Gereint*, Zeitschrift für romanische Philologie XLV (1925) 53ff., re-affirmed in *Hartmann von Aue. Studien zu einer Biographie* I (1933) 101ff.

rtly version of the tale in circulation already in Chrétien's time, which he used after only tially blinding the motif of Erec's foul suspicions. Professor Sparnaay has tried to divorce the luction scenes from the tests of Erec's manhood when considering possible sources; and no empt to link them organically is known to me. But if, as I much suspect, *Gereint* has preserved older version in its hero's jealous thoughts, we have hints of a possible link. Gereint thought manhood in doubt — and manhood in that age (as in many others) had two aspects. Gereint d been making love to Enid. That she could say that his arms and breast were losing their wess must have struck him also as a reflexion on his powers as a lover. This would explain why suspected at once, fresh from her embraces, that she already had thoughts of another to replace n. And this would explain further, why Gereint must be tested, too, so that, just as Enid is ved true beyond 'death,' Erec keeps on fighting after almost bleeding to death, and even rises m 'death' to fight for his love again. The virility of such a man has been proved beyond doubt. t all of this Chrétien refined — some of it to the detriment of his story[27]; since, like many another diaeval story-teller, he was attempting the impossible — he hoped both to eat his cake and ve it[28].

Functionally, as Chrétien and Hartmann tell their stories, the seduction scenes of course serve to display Enid's beauty and virtue in perverse circumstances, as Hugo Kuhn has pointed out in his searching analysis of the form of *Erec*, see *Dichtung und Welt im Mittelalter* (1959) pp. 142, 149 and passim.

Sparnaay, *Hartmann von Aue* I (1933) p. 82 has the germ of my argument, as I discovered at a late stage in my researches but in my opinion fails to develop it as it deserves owing to his atomistic approach to the problem of the source: „Die schlechte Kleidung des Mab. verträgt sich mit dem Verdacht des Treubruchs sehr gut. Man denke an Orilus de Lalander der unter ähnlichen Umständen seine Frau Jeschûte im bloßen zerrissenen Hemd reiten läßt (Parz. 257, 9)."

Ewald von Kleist und Seneca

von

Johannes Haußleiter (Halle an der Saale)

In Heinrich G. Reicherts anregendem Buch *Urban und human. Gedanken über lateinische Sprichwörter* (Hamburg, M. von Schröder Verlag 1956), findet sich auf S. 339 ein doppeltes Versehen. Da heißt es nämlich: „Einen Tag vor seinem Tode schrieb Heinrich von Kleist einem Arzt ins Stammbuch: *Innumerabiles morbos miraris? Medicos numera! Die zahllosen Krankheiten wundern dich? Zähle die Ärzte!*

Es handelt sich jedoch um Ewald von Kleist, der in der Schlacht von Kunersdorf (12. August 1759) tödlich verwundet wurde.

Zum andern ist auch das Zitat nicht richtig wiedergegeben. Ich zitiere August Sauer in seiner Einleitung zu Ewald von Kleists Werken (1. Thl., Berlin 1881/82, S. LXI): „Er (Ewald von Kleist) scheint bis zum letzten Tage geistesfrisch gewesen zu sein, an welchem ihn Dr. Krünitz (der behandelnde Arzt) noch um einige Zeilen in sein Stammbuch ersuchte ... Er schrieb nach einem kurzen scherzhaften Gespräche die Worte hinein: *Innumerabiles esse morbos miraris? Coquos numera! Seneca. Hisce nobilissimo Domino Possessori memoriam sui commendat E. C. de Kleist. Francof. d. 23. Aug. 1759.* Zu Deutsch: 'Wunderst du dich, daß es unzählige Krankheiten gibt? Zähle die Köche! Seneca. Hiemit will sich bei dem hochgeehrten Herrn Besitzer in Erinnerung halten E. C. v. Kleist. Frankfurt a.d.O., den 23. August 1759'."

Am folgenden Tage, dem 24. August 1759, ist Kleist dann gestorben. Daß er Seneca eifrig gelesen und sehr geschätzt hat, geht auch daraus hervor, daß er ein kleines Drama *Seneca. Ein Trauerspiel* verfaßt hat (in dem angeführten Band der Sauerschen Ausgabe S. 273—292).

Jenes Zitat findet sich in Senecas Briefen 95, § 23 und lautet: *Innumerabiles esse morbos non miraberis: cocos numera.* „Du wirst dich nicht wundern, daß es unzählige Krankheiten gibt: zähle nur die Köche!"

Reicherts Irrtum, nämlich die Verwechslung der Personen und — nicht ohne besonderen Witz — die Ersetzung der Köche durch die Ärzte, mag sich daher erklären, daß ein lebendiger Geist, das Gehörte in sich fortbewegend, aus dem Gedächtnis zitiert hat.

An der Aufhellung des Tatbestandes haben dankenswerterweise mitgewirkt Herr Dr. Helmut Sembdner, der Herausgeber von *Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen*, Bremen 1957 (Sammlung Dieterich Bd. 172) und Herr Universitätsdozent Dr. Eckehard Catholy in Tübingen.

Besprechungen

aul Gerhard Klussmann, Die Deutung der Kunst und die Bestimmung es Dichters bei Stefan George., o.O. 1955 (phil. Diss. Münster 1955). 05 gez. Bll., 4°. [Maschinenschrift, vervielfältigt.]

Nach Stefan Georges Tod und nach den fruchtlosen Versuchen der Nationalsozialisten, ihn nd sein Werk als ihres Geistes zu erweisen, war es um den Dichter allmählich still geworden. rst nach dem Zusammenbruch von 1945 begann sich die George-Forschung wieder zu beleben. as Ergebnis jener Regsamkeit war, neben mehreren Büchern der Deutung und Erinnerung aus em einstigen Jünger-Kreise und der Gesamtbetrachtung des Georgeschen Werkes durch den anzösischen Germanisten Claude David, eine ganze Reihe von Doktorarbeiten. Aus ihr (die ch im Augenblick mit einem runden Dutzend von Dissertationen in die Zukunft hinein fortsetzt) ie aus der George-Literatur überhaupt ragt die Studie Klussmanns als eine der immer noch selnen Arbeiten heraus, die wissenschaftlich stichhalten. Selbst für jene Teile seines Werkes, die it der Behandlung von Kunsttheorie und Ästhetizismus des jungen George sowie mit derjenigen on Bild und Rolle des Dichters auf Sachgebiete übergreift, die bereits in früheren Untersuchunn (von Dahmen, Duthie, Hobohm, Pollak und Sior, von Obenauer und Just, von Calmberg, albeisen und Lehnert) mehrfach bearbeitet worden sind, darf der Vf. beanspruchen, eine klände und George gerecht werdende Darstellung gegeben zu haben.

Enid Lowry Duthie hatte – obgleich keineswegs blind für die Selbständigkeit Georges – in rem breit angelegten Buch über *L'influence du symbolisme français dans le renouveau poétique l'Allemagne* (1933) dennoch den französischen Ursprung seiner Anfänge zu einseitig und zu ark hervorgehoben. Die Ergebnisse ihrer Arbeit werden durch die gedrungenere und präzisere ntersuchung Klussmanns ergänzt und korrigiert. In ihr wird die Umprägung des französischen mbolismus durch den deutschen Dichter nachgewiesen (S. 11) und – ohne daß der Vf. nun etwa das entgegengesetzte Extrem verfiele und die Einwirkungen der Franzosen überhaupt leugnete seine Eigenständigkeit ihnen gegenüber festgestellt (S. 52f.). Klussmann begründet sie mit der fen zu Tage liegenden und dennoch merkwürdigerweise bisher stets übersehenen Tatsache, daß rm nicht einfach aus einer Sprache in die andere übertragbar und in dieser nachahmbar sei, d belegt sie des weiteren mit überzeugenden Beispielen. So arbeitet er etwa die begrifflichen nterschiede heraus, die dadurch entstehen, daß George ein französisches *idée* als *Denkbild* in ine Sprache überträgt (S. 10/11), oder er untersucht die abweichende Verwendung des Bildes George. Der gebraucht nämlich statische „tableaux" plastischen Charakters, wie sie von den rnassiens bevorzugt wurden (S. 12), während für den französischen Symbolismus gerade begte Bilder charakteristisch sind (S. 9). Und wenn die Symbole hier die Neigung haben, sich zu rgeistigen und zu verflüchtigen, so werden sie bei George sinnlich erfahrbar, ja dinglich (S. 81/82), d noch das Visionäre, das traumhaft Geschaute wird in optischer, farbig-plastischer Verbildhung konkretisiert (S. 77ff.).

Nachdem Klussmann den französischen Einfluß auf Werk und Theorie des jungen George auf n tatsächliches Ausmaß zurückgeführt hat, setzt er den romanischen Ahnherren des deutschen chters in Friedrich Nietzsche einen germanischen zur Seite (S. 14–19,177), darin mit etwa ichzeitig gemachten Beobachtungen Erich Bergers übereinkommend.

Bei der Interpretation einzelner Zyklen fallen die Aussagen über *Algabal* und die *Maximin*chtung ins Auge. In dem Kapitel „Herrschertum und Einsamkeit" (S. 120ff.) widerfährt der stalt Algabals eine umsichtig abwägende und einsichtsvolle Deutung, die sowohl ihre Herkunft s décadence und Ästhetizismus, als auch ihre im Entscheidenden davon abweichende Prägung leuchtet; im Abschnitt „Naturentfremdung und Antifeminismus" (S. 145ff.) wird diese Inter-

pretation auf Algabals Welt, das *Unterreich*, ausgedehnt. – Obgleich die Besprechung der Maximin-Dichtung das Antinoos-Vorbild, das doch vielfältig durch sie hindurchschlägt, übergeht und das Maximin-Erlebnis allein aus christlichen Analogien erklärt (S. 185f.) – Kontrafakturen biblischer Stellen im Gesamtwerk, vornehmlich aber in der Maximin-Dichtung weist der Vf. mehrfach nach (S. 175, 182, 183) –, ist sie doch bemerkenswert insofern, als in ihr über fast die gesamte bisherige George-Forschung hinaus das Gewicht erst des toten Maximin betont (S. 181/182) und klar erkannt wird, daß die Schaffung des Gottes Maximin erst im Gedicht, also nachträglich erfolgt (S. 185f.).

Deutungen und Auslegungen der Dichtungen Stefan Georges haben jedoch ihren eigentlichen Ausgangspunkt in der Untersuchung seiner Kunsttheorie. Bis zu dieser Arbeit waren die Merksätze der *Blätter für die Kunst* trotz häufigen Zitierens im letzten doch verschlossen geblieben. Mit einem in der bisherigen George-Forschung ungewöhnlichen Geschick und Erfolg werden sie hier fruchtbar erschlossen und verlebendigt. Das gelingt Klussmann zum ersten dadurch, daß er sie ganz wörtlich nimmt und demgemäß exakt interpretiert, zum anderen dadurch, daß er sie mit Blut und Leib aus der dichterischen Praxis Stefan Georges füllt und sie von ihr her deutet. (Die sich mit dem Thema der vorliegenden Arbeit teilweise überschneidende, nur wenig jüngere Studie von Guido Glur über *Kunstlehre und Kunstanschauung des Georgekreises und die Aesthetik Oscar Wildes*, Bern 1957, Sprache und Dichtung, N.F. 3 – die, von all ihren anderen, zahlreichen Mängeln abgesehen, in Unkenntnis der einschlägigen Literatur, namentlich auch der vorliegenden Arbeit, geschrieben ist – wirkt verglichen mit diesem glücklichen und überzeugenden Verfahren blaß und verwaschen. Aber Glur ist gedruckt, und Klussmann nicht!)

Hauptgegenstand der Klussmannschen Forschungen wird schließlich die Sprache. In ihr als dem „Material" der Dichtung einerseits und dem – magischen – Instrument des Dichters andererseits fließen nämlich die beiden Ströme der Untersuchung – hie Deutung der Kunst, da Bestimmung des Künstlers – zusammen. Dementsprechend wird sie nicht isoliert behandelt. Vielmehr verbindet sich die Betrachtung des sprachlichen, sprachschöpferischen und lautlichen Verfahrens (u.a. der Reimbehandlung) im Frühwerk (S. 47ff.) mit derjenigen des zahlenmäßig-architektonischen – im Einzelgedicht sowohl, als auch im Zyklus (S. 54ff.) – und schließlich mit Beobachtungen über das handwerklich „machende" Dichten überhaupt (S. 51). Am stärksten werden diese Untersuchungen von jenen beiden geheimnisreichen und klangvollen Schlußversen des Gedichts *Ursprünge* aus dem *Siebenten Ring* (VI/VII,129) inspiriert, die trotz H. A. Maiers Anstrengungen noch immer nicht entziffert sind. Ihnen widmet der Vf. ein sehr gründliches, eindringendes Bemühen (S. 20ff., 58); von ihnen ausgehend zieht er in dem Kapitel „Die Begründung der Wirklichkeit durch das Wort" (S. 20–41) eine Linie von der Verbindung des Wortes mit dem Kult, die auf Erlebnisse während der katholischen Jugend des Dichters zurückgeht (S. 27/28), über die bei der Homer-Lektüre früh erfahrene Macht (S. 20ff., 84) bis hin zur Magie des Wortes, welches überhaupt erst die Wirklichkeit erschafft – so einen Bogen von den erfundenen Sprachen der Frühzeit bis zu dem späten Gedicht *Das Wort* im *Neuen Reich* (IX, 134) schlagend, dessen hier gegebene Interpretation derjenigen ähnelt, die der Vf. im 2. Band der von Benno von Wiese unter dem Titel *Die deutsche Lyrik* (Düsseldorf 1957, S. 284–291) herausgegebenen Sammlung von Gedichtinterpretationen veröffentlicht hat.

Ausstellungen an der Arbeit zielen im wesentlichen nur auf ihr Literaturverzeichnis: doppeltes Auftreten von Boehringer (*Mein Bild...*, *Ewiger Augenblick*) und Bondi; „*œvre*" statt *œuvre* im Titel bei David (S. 199) und Tonnelat (S. 205); S. statt A(lfred) Schuler (S. 202) u.a.m. Die Angaben über Georges Erstdrucke müßten präzisiert werden. Nach S. 194 nämlich scheint es, als seien sie aus Bondi übernommen; andererseits werden die Erstausgaben jedoch im Literaturverzeichnis aufgeführt, so daß es unklar bleibt, ob sie dem Vf. eigentlich vorgelegen haben oder nicht. Ähnlich steht es mit dem George-Buch von Ludwig Klages, das ebenfalls im Literaturverzeichnis erscheint (S. 202), obwohl nach S. 132, Anm. 2 nicht dieses Buch selbst, sondern nur Auszüge daraus benutzt wurden, die sich bei Wolters finden. Schließlich wäre außer der Berichti-

ng einiger weniger Zitate (S. 121, 126, 150, 172) die Berücksichtigung von Klaus Günther sts *Studien zum Ästhetizismus bei Stefan George und seinem Kreis* (Diss. Würzburg 1948) zu inschen. Das alles sind jedoch Mängel leichterer Art, die sich unschwer beheben lassen und die n mannigfachen Vorzügen der Dissertation, unter denen Textnähe, Exaktheit der Interpreta-n, Anschaulichkeit und Schlüssigkeit der folgerecht fortschreitenden Beweisführung hervor-gen, keinen Eintrag tun. Wenn sie einen Wunsch schmerzlich unerfüllt läßt, so ist es allein der ch Veröffentlichung im Druck. Möge sich bald ein Verleger finden, der die Zahl der wissenschaft-h gediegenen George-Studien, die im Verhältnis zu der fast unüberschaubar gewordenen Fülle r George-Literatur noch immer allzu gering ist, um die vorliegende bereichert!

Hamburg Hansjürgen Linke

rich K. Goldsmith, Stefan George. A Study of his Early Work. oulder, Colorado: University of Colorado Press 1959. VII, 172 S., 3 Taf., groß-8°. niversity of Colorado Studies. Series in Language and Literature. 7.)

Abgesehen von den zusammenfassenden Büchern der Gundolf, Wolters, Morwitz und David Stefan Georges Frühwerk auch schon in einer Reihe von Einzelarbeiten und unter mannig-hen Gesichtspunkten – biographischen und ästhetischen, soziologischen und religiösen, lite-historischen und kunsttheoretischen – betrachtet worden. Eine neue Arbeit zum alten Thema ß der Abrundung des Bildes halber notgedrungen manches in der bisherigen Forschung schon arbeitete wiederholen. Aber sie sollte es wenigstens nicht schlechter tun als da! Die Forschungs-e und ihre Probleme (p. 2) sind andernorts bereits gründlicher und umfassender erörtert rden[1], und das Gemälde des zeitgenössischen literarischen Lebens, zu dem sich der junge rge in Widerspruch setzt (p. 5 ff.), bietet nur eine sehr verkürzte Wiederholung dessen, was d Lowry Duthie vor mehr als einem Vierteljahrhundert ausführlich dargestellt hat. (In seiner tischen Haltung gegenüber diesem vornehmlich von der George-Schule gezeichneten Bild des gehenden 19. Jahrhunderts, dem Duthie folgt, geht Goldsmith allerdings über seine Vor-gerin hinaus.) Die Themen von Zeit- und Theaterfeindschaft, Gegnerschaft gegen den Na-alismus, Pariser Aufenthalt und Einwirkung der Parnassiens und Symbolisten auf Werk und rie, von Narzissmus (samt Wasser- und Spiegelsymbol) und sogenannter Deutscher Wendung m *Teppich des Lebens* ab) sind alle schon, und meist mehrfach, abgehandelt.

Das Neue dieser Arbeit bekundet sich zunächst in der eigenwilligen Grenzziehung, mit der Verfasser das Frühwerk Georges von allem Folgenden absetzt. Daß der *Teppich des Lebens* mit geschlossen wird, könnte noch hingehen, wenn nicht bei seiner Besprechung mit ganz wenigen nahmen nur das *Vorspiel* herangezogen würde – also gerade jene Dichtung, die dem *Siebenten* g und dem Maximin-Erlebnis präludiert. Wenn aber auch diese beiden noch zum Frühwerk chnet werden, dann wird dessen Rahmen entschieden zu weit gezogen. (Auch der eigentliche rge-Kreis, auf dessen Bildung um die Jahrhundertwende der Vf. im Zusammenhang mit *Vorspiel* ausführlicher eingeht, schart sich nicht um den jungen, sondern um den mittleren rge.)

Die Erkenntnis entscheidender Einschnitte in Werk und Leben Stefan Georges scheint dem überhaupt Schwierigkeiten zu machen. Wie er hier in der Wendung vom *Jahr der Seele*

[1] Der Rezensent muß hier seine eigene Arbeit erwähnen, die dem Vf. jedoch nicht bekannt ge-wesen zu sein scheint: Hansjürgen Linke, *Das Kultische in der Dichtung Stefan Georges und seiner Schule*, Diss. Köln 1955, Bd. 1, S. 5–10.

zum *Vorspiel* nicht den Anbruch einer neuen Werk- und Lebensepoche des Dichters erkennt, obwohl er selbst in diesem drei Kriterien eines entscheidend Neuen entdeckt (p. 96), so behauptet er an anderer Stelle, daß *Der Stern des Bundes* und *Das Neue Reich* gegenüber den vorhergehenden Zyklen nichts grundlegend Neues böten (p. 3). Die Neuheit von Ton und Gattung im Zyklus *Das Lied* (in: *Das Neue Reich*) – um die sich George zwar seit den *Sängen eines fahrenden Spielmanns* müht, die aber noch im *Siebenten Ring* erst vorbereitet werden und wirklich erst im *Neuen Reich* gelingen – ist hier offensichtlich nicht wahrgenommen. Wenn der Vf. dann fortfährt, *Der Stern des Bundes* und *Das Neue Reich* seien "further elaborations of his [i.e. George's] religion and of his pedagogical plans" (p. 3), so beweist er mit dieser Bemerkung, daß sein Blick eher auf Lehre und Theorie als auf die Dichtung gerichtet ist. Daß es ihm weniger um das Werk selbst als vielmehr um die Gedanklichkeit des Werkes zu tun ist, zeigt sich auch darin, daß vom *Siebenten Ring* nur die Teile bis hin zur zentralen Gedichtgruppe *Maximin* behandelt werden, die nachfolgenden Zyklen dieses Bandes, *Traumdunkel*, *Lieder* und *Tafeln*, hingegen unberücksichtigt bleiben. Ähnlich David, der in seinen Untersuchungen das kompositorische Gefüge Georgescher Gedichtbücher um historischer Prinzipien willen zerstört, zerreißt Goldsmith es hier (wie auch schon beim *Teppich des Lebens*) gedanklicher Schemata halber. Die Grenze des Frühwerks ist damit nicht nur zu hoch hinauf, in Georges mittlere Periode, verlegt; sie zieht sich auch mitten durch den *Siebenten Ring!*

Den Ausgangspunkt für den Gang durch die so abgegrenzte Dichtung des jungen George in chronologischer Folge bildet die nachstehende These: "The conviction that this 'will to power' is one of the principal motives underlying all of George's accomplishments, and that it offers a key to his poetry, forms the basis of the present systematic analysis of George's early work" (p. 2/3). Von ihr aus gelangt der Vf. aus der Erkenntnis, "more fundamental than the estheticism" sei "the underlying intent of the pedagogue, of the spiritual leader of men" (p. 21), zur Ablehnung jener Kritik, welche die anfängliche Theorie des l'art pour l'art und das Jugendwerk des Dichters als angeblich antisozial verwirft. Seine frühe Abgeschlossenheit von der Gesellschaft wird als etwas nicht durchaus Gewolltes (p. 35), eher Zufälliges angesehen, zumindest mitbedingt durch den Rücktritt Richard Dehmels von der Redaktion des *Pan* und die dadurch unterbleibende Veröffentlichung Georgescher Gedichte in dieser seinerzeit viel gelesenen und renommierten Zeitschrift (p. 98). So einseitig die oben zitierte Reduzierung der vielschichtigen Erscheinung Stefan Georges auf ein Motiv ist, so gelungen stellt sich die Herausarbeitung seines komplexen Verhältnisses zum Publikum, seine Furcht vor und gleichzeitig sein Drang nach Anerkennung, dar.

Im Unterschied zu anderen Sekundärwerken gönnt Goldsmith den frühesten dichterischen Versuchen Georges, wie sie in der *Fibel* und im *Schlußband* der Gesamtausgabe wenigstens zu einem Teil aufbewahrt sind, viel Aufmerksamkeit und widmet ihnen ein ganzes Drittel seiner Studie. Da ein weiteres Drittel dem *Vorspiel* und der ersten Hälfte des *Siebenten Ringes* gilt, bleibt für die Behandlung der drei Bände, die das Herzstück der frühen Dichtung bilden – nämlich die Zyklen *Hymnen*, *Pilgerfahrten*, *Algabal*, *Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte, der Sagen und Sänge und der Hängenden Gärten* und *Das Jahr der Seele* –, nur mehr der im Verhältnis zu ihrer Bedeutung geringe Raum eines letzten Dritteiles der Arbeit übrig.

Die Verzeichnung ihres Rahmens zieht also eine gewichtige Verzerrung ihrer Proportionen nach sich. Sie wird um so empfindlicher spürbar, als der Vf. hier im Mittelstück seiner Untersuchungen mehrfach hinter dem zurückbleibt, was die George-Forschung vor ihm bereits erarbeitet hat. Vor allem das Übergehen der aus jüngster Zeit (1955) stammenden, vorzüglichen Dissertation von Klussmann, die dem Vf. laut Literaturverzeichnis bekannt ist, springt in die Augen. Klussmann hatte in sorgfältiger Scheidearbeit die lange überschätzte Übereinstimmung der Anfänge Georges mit der französischen Dichtung der Parnassiens und Symbolisten auf ihr wirkliches Ausmaß reduziert. Bei Goldsmith wird sie – ungeachtet der Vf. im Unterschied zu Duthie stärkeres Gewicht auf Georges Abweichungen von den Franzosen legt – noch immer überbetont. Bei der Besprechung der in erdichteter Sprache geschriebenen Schlußverse des Gedichts *Ur-*

ünge aus dem *Siebenten Ring* (VI/VII, 129) wird Klussmanns Eindringlichkeit nicht erreicht, ne gründliche Untersuchung jener Zeilen an entsprechender Stelle (p. 16) überhaupt über- ngen. Man kann den Verdacht nicht abweisen, es sei dem Vf. die tiefgehende Bedeutung der rache für George verborgen geblieben. Die Darstellung des *Algabal* berührt nur die Oberfläche ser Dichtung und reicht nicht entfernt an das heran, was darüber zuletzt und bisher am besten ussmann zu sagen wußte. Die Betrachtung des *Buches der Sagen und Sänge* und besonders des- igen der *Hängenden Gärten* schließlich leidet darunter, daß über zu vielem Zitieren das Deuten kurz kommt. Vom Tode des orientalischen Herrschers in dem zuletzt genannten Zyklus ver- tet Goldsmith ansprechend, "that the poet intends the *ruler's* death to be the result of self- mination. By letting the (secular) ruler drown himself, George comes to the 'turning point' in owu development" (p. 70).

Zur Deutung des folgenden Gedichtbuches, des *Jahrs der Seele*, hält Goldsmith die biographi- e Methode mit Recht für ungeeignet, da die Frau hier "woman in general" (p. 72) und "truth... tic rather than literal" sei (p. 80). "... biographical details, although they may have been tributing causes originally, would hinder rather than help the reader in his attempt to enter the mood of the poem itself" (p. 72). Von dieser Einstellung her ist aber nicht zu verstehen, halb er dann alle Einzelheiten des Verhältnisses Stefan Georges zu Ida Coblenz – die überdies gleicher Vollständigkeit von Ida Coblenz, Jethro Bithell und dem Vf. selbst bereits früher gestellt sind – vor dem Leser ausbreitet.

Ähnliche Widersprüche begegnen auch in den folgenden Teilen der Arbeit. Wohl aus Ursache in der Eingangs-These dokumentierten einseitigen Betonung des Willens bei George wird die re vom *schönen Leben* im *Vorspiel* nicht als Erfahrung (Gundolf), sondern – entgegen einer nen Anmerkung (55 zum 6. Kapitel) – als willentlich konstruierte Theorie dargestellt. Das che widerfährt der Gottsuche des Dichters, die schließlich zum Maximin-Erlebnis führt.

Zur Kenntnis Maximilian Kronbergers trägt Goldsmith einige mündlich tradierte, von Kron- gers Münchner Klassengenossen Friedrich Oldenbourg stammende und dem Vf. von Herbert ner mitgeteilte biographische Daten bei (p. 113/114), die sich in der George-Literatur bisher ht fanden (aber – wie das bei solchen von Mund zu Mund weitergetragenen Angaben kaum ers zu erwarten ist – leider nicht durchaus zutreffend sind). Über Kronbergers Rolle in der *ximin*-Dichtung bemerkt er treffend, daß der Verkehr mit ihm nach seinem Tode in der Ein- ungskraft des Dichters eine Umwandlung erfahren habe und in seinen Anfängen in textlich hweisbarer Analogie zu Dantes Begegnung mit Beatrice stilisiert worden sei (p. 115). Über- pt gehört Goldsmith zu den wenigen George-Forschern, die, wenn auch nicht dem Namen h, so doch faktisch zwischen dem „biographischen" Maximilian Kronberger und dem in der htung zum Gott erhobenen Maximin unterscheiden. Wenn gleichwohl die Deutung von Maxi- -Erlebnis und *Maximin*-Dichtung unbefriedigend bleibt, so liegt das nicht allein an der Ver- hlässigung des von der Forschung bereits Gesicherten, sondern wesentlich an dem Umstand, sich die *Maximin*-Dichtung ohne den *Stern des Bundes*, in dem ein allgemeinverbindlicher tesanspruch Maximins gegenüber dem bloß persönlichen im *Siebenten Ring* erhoben wird, ohne die bis in das *Neue Reich* hineinreichende Nachwirkung des Maximin-Erlebnisses nicht klich deuten läßt[2].

Ein reichhaltiges Literaturverzeichnis, das – wie umfangreichere Stichproben zeigen – leider er bibliographisch noch philologisch immer zuverlässig ist, stützt sich zu einem Fünftel auf lische und amerikanische Literatur. Zwischen Quellen- und Sekundärwerken des George- ises wird darin nicht getrennt; Kronbergers *Nachlaß*, Schulers *Fragmente und Vorträge...*, uffenbergs *Tod des Meisters* und Wolters' Gedichte *Wandel und Glaube* u.a. erscheinen unter Rubrik "Literature on Stefan George and his Circle".

[2] Zur Deutung des Maximin-Erlebnisses und der *Maximin*-Dichtung siehe die in Anm. 1 zitierte Arbeit des Rezensenten, Bd. 1, S. 74–98.

Ein abschließendes Wort gelte den Zitaten. Das dichterische Hauptwerk Stefan Georges ist von Ernst Morwitz unter der Mithilfe von Olga Marx ins Englische übertragen worden[3]. Ein so sprachkundiger, sprachfühliger Beurteiler wie Karl Wolfskehl nannte diese – man ist geneigt zu sagen: authentische – Übertragung in seinen Briefen aus dem neuseeländischen Exil immer wieder schlechthin vollkommen. Goldsmith, der sie laut Literaturverzeichnis kennt, zitiert dennoch nicht sie, sondern eigene Übersetzungen, mit denen er beabsichtigt, "to convey what the poet says, the tone in which he says it, and the rhythm of his lines" (p. VII), und gibt ihnen den Urtext jeweils anmerkungsweise bei. Unausgesprochen schwingt hier die Meinung mit, daß die Morwitzsche Übersetzung diesen drei Forderungen nicht gerecht werde.

In der Tat wird "what the poet says" hier vielfach wortgetreuer wiedergegeben als dort. Doch verträgt sich diese Worttreue ebenso häufig mit Sinnferne, mit Veränderung, ja Verkehrung des Sinns. Wenn – um nur ein Beispiel herauszugreifen – Morwitz ein Georgesches *lichter* (III,111) mit *candles* übersetzt, dann sind es eben Kerzen und nicht – wie Goldsmith, die Tageszeit und die vollkommene Abgeschlossenheit von der Außenwelt in ihr Gegenteil verkehrend und überdies das Leidenschafts-Symbol tilgend, setzt – *sunbeams* (p. 67). Hier (wie anderwärts) wäre es geraten gewesen, Morwitz zu konsultieren, der seine Übertragung zugleich als synthetischen Kommentar zu George[4] verstanden wissen will (p. VIII). Andererseits gelingen dem Vf. gelegentlich solche tatsächlichen Verbesserungen wie die Zeile

Am rand der gärten riss mich eine nadel (George II, 62),

die Morwitz mit

A thorn impaled me at the garden gate (p. 19)

und Goldsmith textlich und rhythmisch dem Original näher mit

A thorn has pricked me at the garden's border (p. 48)

wiedergibt. Sein Bemühen um eine der englischen Sprache angemessene Übertragung, das außerdem hier hervortritt, ist allenthalben spürbar. George, der in seinen Versen keineswegs so sprach, wie „man" sich im Deutschen ausdrückt, wird bei einer solchen Umsetzung in geläufiges Englisch freilich nicht selten banalisiert:

Sie [die Tempelritter] *bluten willig im gefechte*
– – – – – – – – – – – – – – – – –
Und geben freudig ihre rechte
Für eine blasse stolze frau. (George III, 58)

Morwitz: *Their dexter hand they gladly give*
To shield a woman, proud and pale. (p. 58)

Goldsmith: *And offer hearts and hands most gladly*
To serve a lady proud and pale. (p. 61)

[3] *The Works of Stefan George.* Rendered into English by Olga Marx [and] Ernst Morwitz. Chapel Hill, N.C.: Orange Printshop 1949. (University of North Carolina Studies in the Germanic Languages and Literatures. 2.) – Vorausgegangen war die Auswahl: Stefan George, *Poems.* [Deutsch und Englisch.] Rendered into English by Carol North Valhope [d. i. Olga Marx] and Ernst Morwitz. New York: Pantheon Books 1943. (2nd printing 1946.)

[4] Ein umfangreicher analytischer *Kommentar zu dem Werk Stefan Georges* vom gleichen Verfasser ist soeben im Verlag Helmut Küpper, vormals Georg Bondi, München und Düsseldorf, erschienen. Eine Reihe minder schwerwiegender Einzelheiten bei Goldsmith ist durch dieses Werk überholt.

ldsmith verdirbt sich die Verse, die ihm rhythmisch besser gelungen sind als Morwitz, durch e nichtssagende Aufschwellung mittels der abgebrauchten Formel *hearts and hands*. Es ist eser Sündenfall ins Gewohnte und Alltägliche, der seine Verse oft um ihre Kraft bringt und sie aß und matt, leer und dünn erscheinen läßt. Das Festhalten an der Worttreue, die bei einer den nn genau nachzeichnenden bloßen Prosa-Umschreibung eine Tugend wäre, führt zu ganz und r undichterischen Gebilden. Zwei Beispiele für viele:

Du folg in jedem werk dem frühsten traum! (George VIII, 23)

Goldsmith: *Follow the earliest dream in every deed!* (p. 22)

Morwitz: *Your every work shall match your earliest dream!* (p. 250)

Du singst ein lied im blüten-überschwall. (George VI/VII, 76)

Goldsmith: *You sing a song in blossoms' overflow.* (p. 112)

Morwitz: *You float your song on cataracts of bloom.* (p. 186)

r "tone in which he [George] says it" wird offensichtlich von Morwitz, nicht von Goldsmith, roffen. Während dieser zusammen mit dem Endreim viel vom Klang und von der Geschlossen- t Georgescher Gedichte aufgibt, bewahrt jener – der nicht nur ihn, sondern auch Binnenreime, iterationen, Assonanzen und, nach Möglichkeit, sogar Silbenlängen und -kürzen, ja Vokal- bungen beizubehalten sucht[5] – Schmelz und Zauber des Originals.

Bleibt als letztes noch "the rhythm of his lines". Goldsmith ist häufig in der Lage, den Vers- gang (meist den weiblichen) getreuer nachzubilden als der durch Reimzwang eingeengte Mor- z. Mindestens ebenso oft aber begibt er sich dieser Möglichkeit und überspielt oder verrückt über hinaus Zäsur, empathischen Akzent und Sinngipfel einer Zeile. Vor allem aber überrascht ach mancher gelungenen rhythmischen Nachbildung immer von neuem durch einen bestürzen- Mangel an musikalischem Gefühl, in dessen Folge der Rhythmus ganzer Zeilen und Gedichte ändert, gestört, ja zerstört wird.

So lernt ich traurig den verzicht:
Kein ding sei wo das wort gebricht. (George IX, 134)

Goldsmith: *Thus I learned sadly to forgo:*
Without the word to name it, no thing is. (p. 34)

Morwitz: *So I renounced and came to know:*
A thing which lacks the word must go. (p. 343)

Dem halben Dutzend gelungener Nachbildungen, die denen von Morwitz fast oder völlig eben- ig sind, steht ein Gros von Übertragungen gegenüber, das den eigenen Maßstäben des Vf.s ht genügt. Wenn auch der Anglist dem früher erwähnten Urteil Wolfskehls über die Morwitz- e Nachdichtung nur mit Vorbehalten beipflichten kann, so wäre es doch besser gewesen, den gleich mit ihr nicht herauszufordern, entweder von vornherein sie oder aber eine inhaltlich aue englische Prosaversion anzumerken und überhaupt das Original zu zitieren. So, wie sie l, stehen Goldsmiths Übersetzungsversuche zwischen Verständnishilfe und Nachdichtung, gen von jeder etwas und sind doch keins von beiden.

Hamburg Hansjürgen Linke

Über die Methode seiner Übersetzung äußert sich Morwitz in der Ausgabe der Georgeschen *Poems* von 1946 (s. Anm. 3), pp. 252/253.

Herbert Kolb, Der Begriff der Minne und das Entstehen der höfischen Lyrik, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1958. 436 S. (Hermea, N.F. Bd. 4).

Mit der Minnelyrik, deren Wesen und Entstehen er in diesem umfangreichen Buch aufzuhellen sucht, hatte sich Kolb bereits in seiner Dissertation (*Untersuchungen zur Terminologie der höfischen Lyrik*, Freie Universität Berlin 1952) beschäftigt, auf die merkwürdigerweise weder im Literaturverzeichnis noch sonst irgendwo Bezug genommen ist. Die Minneterminologie und der ihr zugehörige Wortgebrauch werden auch jetzt wieder gelegentlich berührt, kommen aber mehr stützend als grundlegend in Betracht, denn K.s neuer Zauberschlüssel heißt 'nachaugustinische Psychologie'. Die Einleitung kündigt an, daß die Untersuchung „weder mit neuen Methoden noch mit wesentlich anderen Gesichtspunkten als den bisher angewandten und erprobten aufwarten kann" (S. 2), und die zusammenfassende Schlußbetrachtung des zweiten und Hauptkapitels bestätigt, daß sie „kein neues Element in der Zusammensetzung der Minnelyrik entdeckt, keinen Bestandteil aufgespürt [hat], der auf der Suche nach den Ursprüngen nicht schon aufgefunden worden wäre" (S. 344). Da ihr so eingestandenermaßen „völlig der Anspruch des Neuen" fehlt, kann das angestrebte Ziel und Ergebnis nur in einer anderen Ordnung und Akzentuierung des Gewußten bestehen, und das Verfahren muß notgedrungen eklektisch sein.

Der Vf. bringt als Germanist und Romanist die besten Voraussetzungen für die erfolgreiche Behandlung seines Themas mit; das Schwergewicht seiner Arbeit liegt jedoch durchaus – und notwendigerweise – auf romanistischem Gebiet. Der deutsche Minnesang, auch der frühe donauländische, erscheint im Gefolge des provenzalischen. Neuere Versuche zu einer breiteren Fundierung der volkssprachigen mittelalterlichen Lyrik in der allgemeinen vorliterarischen Liebesdichtung (Th. Frings) werden etwas eilig beiseite geschoben, weil sie ihrem eigentlichen, konstitutiven Element, dem „Begriff der Minne" nicht gerecht würden. Von ihm als dem „Besonderen und historisch Einmaligen und Unwiederholbaren einer epochalen Individualität" handelt der erste Teil, denn „der Begriff der Minne muß es gewesen sein, der die neue Lyrik im Bewußtsein der Zeit so eindeutig und einzigartig hoch über die zweifellos vorhandenen Formen andersartiger Lieddichtung und selbst Liebeslyrik hinaushob" (S. 8f.).

K. fragt, wie sich die höfischen Lyriker selbst die Entstehung der Minne zu verdeutlichen suchten, und glaubt die für sie zentrale Vorstellungsweise in dem verbreiteten Bilde vom Auge als dem Spiegel des Herzens zu fassen, das er bis zu Platons *Phaidros* zurückverfolgt und auf dem Wege über die nachaugustinische Psychologie an die mittelalterlichen Lyriker gelangen läßt. Eine Neuentdeckung ist das nun gerade nicht, denn auf den *Phaidros* hatte E. Wechssler (*Das Kulturproblem des Minnesangs*, 1909, S. 356ff.) nicht bloß „beiläufig" hingewiesen: „Wenn die Herrin als irdisches Abbild, als momentane Verwirklichung dieser ewigen Werte gefeiert wurde", so war das „wenn auch nicht nach der Form, so nach dem Wesen, offenkundiger Platonismus" (aaO., S. 357). Und daß der Topos vom „Auge des Herzens" aus der geistlichen Literatur stamme, hat bereits Ludwig Bock (*Wolframs von Eschenbach Bilder und Wörter für Freude und Leid*, QF 33, 1879, S. 35) angemerkt, und danach stand es bei Burdach und Wilmanns zu lesen. Neu ist bei K. bestenfalls die Überbewertung, zumal die der beiden Walther-Strophen 99,20 und 99,27, in denen die Gedanken als *mînes herzen ougen* apostrophiert werden. Sie gehören zu einem der nach allgemeiner Ansicht frühesten Lieder des Dichters, das weder als gedanklich originell noch als künstlerisch gelungen angesehen werden kann. Daß Walther von der Vogelweide „der Mystik des Auges und des Herzens, wie sie die christliche Seelenlehre seit Augustin herausgebildet hatte", besonders nahe gestanden habe (S. 35), wird durch diesen Befund kaum erhärtet.

Wenn der Vf. wenig später seine These, erst die Minnesänger hätten „die Wörter *liebe* und *leit* aus der Farblosigkeit ihrer Bedeutungen des angenehm und des als unangenehm Empfundenen zu der Höhe des Wortes *minne*" emporgezogen (S. 38), mit einer recht abweichend überlieferten Morungen-Strophe (132,19) in der ihm günstigen Fassung der Handschrift A zu beweisen versucht, so erleidet das gutwillige Vertrauen des Lesers zu der Schlüssigkeit seiner philologischen

rumentation einen weiteren Stoß. *leid* bedeutet, wie H. Rupp (PBB [Halle] 79, 1957, S. 336ff.) eigt hat, schon bei Otfrid „den seelischen Schmerz um den Verlust eines geliebten Menschen r die Sorge um einen noch lebenden" und ist somit 300 Jahre vor dem Minnesang von „Farbgkeit" weit entfernt.

Es scheint mir auch nicht richtig, Walthers *herzeliebe* (47,12) der *nideren minne* zuzuordnen 39), vielmehr bezeichnet sie an der angezogenen Stelle allgemein die Herzensneigung, die bei er wie niederer Minne im Spiel sein und die *mâze* gefährden kann (vgl. C. v. Kraus, *Walther der Vogelweide, Untersuchungen*, S. 159f.). Die von K. postulierte terminologische Scheidung *liebe* als dem „Begehren und Empfinden der den Leib beseelenden niederen Kräfte" und *minne* dem „Aufschwung der hohen seelischen Kräfte zu höchster menschlicher Würde" (S. 41) ist aus nicht abzuleiten und wird durch den Sprachgebrauch der mhd. Lyriker nicht bestätigt l. die Bemerkung von H. Kusch in seinem Aufsatz '*minna*' *im Althochdeutschen*, PBB 72, 0, S. 265ff.: „Ahd. *liubî* und mhd. *liebe* sind also immer schon in der Lage, mit *minna* zu konrieren", aaO., S. 267, Anm. 1).

Wolframs *minne ist an gedanken* (*Tit.* 66,2) schließlich ist dem noch kindlich unreifen Schiolander in den Mund gelegt und schwerlich des Dichters eigene Meinung in dem von K. (S. 42) einten Sinne. Keines der auf eine bestimmte vorgefaßte Begriffsbestimmung der Minne hin gewählten Zitate aus der mhd. Lyrik vermag den ihm zugemuteten Dienst zu leisten – das ist Fazit einer ersten philologischen Nachprüfung. Ob es wohl um die provenzalischen Belege ser bestellt ist, wenn man sie in ihren dichterischen Zusammenhang zurückgliedert?

„Rückerinnerung an unvergeßlich Geschautes" (S. 46) soll die Minne mit Platons gleichgechtlich gerichtetem Eros verbinden; prov. *consirar* und mhd. *gedenken* bilden die Brücke zur *sideratio* der nachaugustinischen Psychologie (wie sie sich in Alchers von Clairvaux *De spiritu nima*, Migne PL 40, 779ff., darstelle), die den rationalen Grundzug der Minne konstituiere, n *consideratio est intenta cogitatio* (PL 40,809). Mir ist sehr fraglich, ob die „völlige Sinngleich-" von *consirar-considerare*, *cuidar-cogitare*, *entendre-intendere* etc., „die sich aus der intimen wandtschaft der romanischen Sprachen mit dem Lateinischen auf eine natürliche Weise er-t", einen ausreichenden Beweis dafür zu liefern vermag, „daß der Begriff der Minne und die ennung seiner Komponenten im engsten Zusammenhang mit der (nach)augustinischen See- und Erkenntnislehre geprägt worden sind" (S. 56). Der Bedeutungswandel dieser Wörter zum französischen hin stimmt zu dem gleichen Schicksal des mhd. Wortschatzes „im Sinnbezirk Verstandes". Ob er wirklich dem Niedergang der höfischen Lyrik parallel läuft, dergestalt die in Frage stehenden Wörter „ihr Innerstes aufgeben oder ganz vergehen" mußten, „als Minne verging" (S. 61), wäre erst noch zu erweisen. Es sollte auch zu denken geben, daß „für Terminologie, die die rationalen Tätigkeiten der Seele im Minnen bezeichnet", im Mittelhochtschen Entsprechungen fehlen, denn daß sie auch in der deutschen Minnelyrik unsichtbar und usgesprochen enthalten, „gleichsam in die Poesie der lyrischen Sprachkunst verwandelt" n (S. 57), ist unbeweisbar und eine bloße petitio principii.

K. ist „nicht nur der Verwandtschaft einzelner Begriffe der christlichen Psychologie mit denen höfischen Lyrik sicher", sondern meint „auf beiden Seiten auch den gleichen gedanklichen ammenhang dieser Begriffe untereinander" zu spüren (S. 67). Der behaupteten Sinngleichheit höfischen Terminus *sen/sin* mit dem *sensus animae* oder *sensus rationalis* der Theologie widercht jedoch sein auch von K. notgedrungen zugegebener antinomischer Charakter. Wie könnte *sin* der einzig mögliche, vernünftige Weg zur *minne* sein, wenn es unvernünftig ist, ihn von m Minnenden zu verlangen? *Car qui en amor quer sen, cel non a sen ni mezura*, singt Bernart Ventadour (XVI,31f.), und der Dichter des *Roman d'Énéas* stimmt ihm darin zu: *amors a sens ne mesure* (RdE 1882). Solche Aussagen wären über den *amor* der vernünftigen Seele echterdings undenkbar, und sie sind nicht bloß „Aspekt von außen" (S. 70), sondern innerste hrung der Minnenden selbst gewesen. *minne* als Streben des höfischen Mannes ist eben nicht

gleich der *intelligentia* des gottsuchenden Theologen nur mit „Abänderung des Richtpunktes und Gegenstands" (S. 78); so wenig wie das erstrebte Ziel eine säkularisierte Erscheinungsform von *amor et cognitio Dei* ist.

Das aktive Verhalten der Seele, ihr „Aufwärtsstreben im Drange zu liebendem Erkennen" (S. 85) ist auch in K.s Definitionsversuch nur die eine Seite der *minne*, jedoch diejenige, welche die *rationabilitas* des Menschen ergreift und seine Größe und Würde letztlich ausmacht. Die irrationale Komponente, die Empfänglichkeit der Seele, sondert K. mit der nachaugustinischen Psychologie in *concupiscibilitas* und *irascibilitas* mit Liebe und Haß als Grundreaktionen. *De concupiscibilitate nascitur amor, et de amore desiderium et gaudium*, schreibt Alcher von Clairvaux (PL 40, 813). Die scholastische Unterscheidung von vier Grundaffekten *gaudium* und *spes* auf der einen und *dolor* und *timor* auf der andern Seite hallt nach K. in der höfischen Terminologie für die Skala der Gefühle *joi-esper-dolór-paor* wider. „Was die Affektenlehre der nachaugustinischen Psychologie und die Empfindsamkeit der Minne miteinander verbindet", sei in erster Linie „die Einbeziehung selbst der Affekte in die Rationalität zum Zwecke des Aufstiegs der Seele nach dem erwählten Höchsten" (S. 94). Aber, wenn es richtig ist, daß Freude und Trauer, Hoffnung und Furcht die Komplexität der Minne ausmachen, deren „volle Erfahrung über ihre Polaritäten" geht (S. 95), gilt das auch vom *amor Dei?* Gehörte nicht die *tristitia* zu den Todsünden? Denn an die in der kirchlichen Lehre und Praxis positiv bewertete *tristitia utilis* = *poenitentia* = *contritio cordis* ist hier kaum zu denken (vgl. dazu jetzt: D. Ruprecht, *Tristitia, Wortschatz und Vorstellung in den althochdeutschen Sprachdenkmälern*, Palaestra Bd. 227, 1959, S. 9ff., besonders S. 137f.). Daß *liep unde leit diu wâren ie an minnen ungescheiden* (*Tr.* 206f.), hat nicht bloß Gotfrid gewußt. K. sieht mit Recht in der Erhöhung des Leides eine von christlichem Geist bewirkte Verwandlung des ritterlich- höfischen Denkens aus dem „religiösen Gefühl der jederzeitigen Bezogenheit auf Gott". Genügt es aber wirklich, „sich statt Gottes die Minne an den Endpunkt dieses Weges gestellt" zu denken, „um die Vollkommenheit des Analogons einzusehen" (S. 99)?

Wir haben K.s Zauberschlüssel namens '(nach)augustinische Psychologie' zunächst einmal hingenommen und müssen nun fragen, ob er tatsächlich schließt. Wo es sich darum handelt, seine Zeugnisse mit denen der provenzalischen Minnelyrik in eine zeitliche Übereinstimmung zu bringen, werden K.s Aussagen zunehmend vager. „Welche geistige Macht", ruft er aus, „hätte in dieser Zeit eine solche Rückwendung auf das Innen zu bewirken vermocht, wenn nicht die christliche. . ." (S. 115). So richtig das ist, so wenig ist damit bewiesen. Die „Richtung auf das Innen" und damit auch „die Möglichkeiten für die Haltung des Minnens und die Lyrik der Minne" eröffnet zu haben, ist bereits zu einem wesentlichen Teil die Leistung der frühmhd. geistlichen Dichtung gewesen; die mittelalterlichen Psychologien augustinischer Observanz kommen dafür allenfalls als stützender, schwerlich als auslösender Faktor in Betracht. K. macht denn auch bei seinem Vergleich allerlei vorsorgliche Einschränkungen: daß wir von den Lyrikern „keine psychologische Systematik" erwarten dürften, mit „offenen und versteckten Widersprüchlichkeiten" (S. 113) rechnen müßten etc. Er gibt zu, daß die Minne zwar unter subjektivem Blickpunkt die Richtung auf Transzendenz besitze, objektiv und seinsmäßig jedoch immer weltimmanent bleibe, und er verläßt sich am Ende darauf, daß die Analogie durch sich selbst überzeugend wirke. Kann man wirklich in dem Satz: *Qui enim interius intrans et intrinsecus penetrans se ipsum transcendit, ille veraciter ad Deum ascendit* (PL 40, 791) das Wort *Deus* eliminieren und durch *domina-dompna-vrouwe* oder selbst durch die *gotinne Minne* ersetzen, damit sich „die Worte des *amor et cognitio Dei* in Worte der höchsten vergeistigten Minne" (S. 123) verwandeln?

Hinzu kommt, daß der von K. hauptsächlich bemühte Traktat *De spiritu et anima*, der lange Zeit und schon von der Scholastik für ein Werk Augustins gehalten wurde, neuerdings ziemlich einmütig dem Alcher von Clairvaux zugeschrieben wird und folglich erst nach der Mitte des 12. Jahrhunderts entstanden sein kann („composé vers 1161" nach G. Théry, Revue des Sciences Philosophiques et Théologiques 10, 1921, S. 373). Die von K. Werner (*Der Entwicklungsgang der mittel-*

lterlichen Psychologie von Alcuin bis Albertus Magnus, Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse, 25. Bd., 1876, S. 69) als „eklektisch zusammengestellt" harakterisierte Schrift kann also gar nicht auf die provenzalische Minneterminologie eingewirkt aben. Und dieser Einwand wird durch ihre von K. behauptete stellvertretende Bedeutung „für nsichten einer Erkenntnis- und Seelentheorie, die dem 5. Jahrhundert ebensogut zu eigen sein onnte, wie sie es dem 12. war" (S. 126), mitnichten aus der Welt geschafft, um so weniger, als ie anfangs sehr fragmentarische und ganz allmählich erweiterte Seelenlehre des früheren Mittelalters erst durch dies Handbuch allgemeinere Verbreitung gefunden zu haben scheint (Werner, aO., S. 111).

Der zu geistiger Selbständigkeit erwachende Ritter sucht zunächst nicht geistliche Vorbilder; ein Bestreben ist es gerade, sich von ihnen zu emanzipieren. Das konnte zwar nicht gänzlich gelingen, die Einflüsse und Wirkungen der Reformzeit bleiben allenthalben spürbar. Aber die Minne ist doch bei ihrem Entstehen vornehmlich eine höchst irdische Erfahrung gewesen. Ihr Siegeszug vollzieht sich gegen den Strom der zeitgenössischen Theologie, die den *amor carnalis* noch bis in ihre Anfänge hinein als Sünde verdammte. Daß die Minne ein aus dem theologischen Schrifttum der Zeit deduzierter und deduzierbarer Begriff sein sollte, wäre der „unbefangenen Weltlichkeit" (S. 132) des ersten Troubadours, Wilhelms IX. von Poitiers, gewiß nicht in den Sinn gekommen. Die höfische Frauenliebe als „eine abgeirrte Weise der Gottliebe" (S. 139) mußte für Troubadours wie Minnesinger ein unvollziehbarer Gedanke sein. Und ebensowenig kann sie als Stufe zur Gottesliebe begriffen werden, sonst würde sie nicht immer wieder in Widerstreit mit ihr geraten sein, wie auch in den von K. zitierten Strophen Friderichs von Hûsen (46,14ff.).

Der zweite Hauptteil des Buches läuft „auf eine Untersuchung nach der Genesis und der Technik der Minnelyrik" hinaus und will ein Beitrag sein „zur Klärung des Wahrscheinlichen und seiner Scheidung vom Unwahrscheinlichen, zur Sicherstellung unseres festen Wissens und zur Denunzierung unseres bloß mutmaßenden Meinens" (S. 128). Leider müßten dabei „an die Stelle verifizierbarer Sachverhalte verschiedentlich allgemeinere Überlegungen und Erwägungen der Vernunft treten" und „persönliche Auffassung und Meinung in einem gewissen Grade da mitspielen", „wo eigentlich Evidenz und sachlich gegründete Überzeugung als einzige am Platze sein sollten" (S. 129), so daß dem Rezensenten gar nichts anderes übrig bleibt, als nun seinerseits K.s „bloß mutmaßendes Meinen", die angebotene „Mischung aus zwar begründeten, aber nicht beweisbaren Vermutungen einerseits und aus Wahrscheinlichkeiten andererseits" (S. 130), die sich in Thesenform präsentiert, ebenfalls zu „denunzieren".

Mit der „ersten und wesentlichsten These", wonach die höfische Lyrik sich „der Erkenntnismittel und Ausdrucksformen der christlichen Psychologie" bediente, „um sie in der Minne auf einen ähnlichen Zustand der Seele, doch einen völlig anderen Gegenstand zu beziehen" (S. 130), haben wir uns bereits im Vorhergehenden auseinandergesetzt. Man merkt den immer neuen wortreichen Erklärungen an, daß auch dem Vf. nicht ganz wohl ist bei der „säkularisierten Religiosität" (S. 393), die für ihn zusammen mit der nicht weiter ableitbaren „Realität des machtvoll minnebegründenden ersten Blickes" (S. 141) die höfische Lyrik konstituiert.

Die Herleitung und Sonderung der Minne vom *amor Dei* zwingt K. unter anderem zu der überraschenden Behauptung, daß sie „etwas rein Innerweltliches" (S. 183) sei und über den Tod nicht hinausreiche. Er widerlegt sich dann durch sein Morungen-Zitat (147,8ff.) gleich selbst. Auch für Wolframs Sigune hört die Minne zu Schionatulander mit dessen Tode nicht auf: *nu minne. / n alsô tôten* (*Pz.* 141,24) und *der rehten ê diz vingerlîn / für got sol mîn geleite sîn* (*Pz.* 440,13f.)

Die zweite (a priori unwahrscheinliche) These, daß die Minnelyrik ohne jeden Zusammenhang mit älterer vorliterarischer Liebesdichtung als „die spontane Schöpfung eines Einzelnen" (S. 143) gleichsam vom Himmel gefallen sei, wird durch die dritte sofort wieder eingeschränkt: es handelt sich nicht um eine Schöpfung ex nihilo; die Idee der Minne hat heterogene Elemente vorhandener lyrischer Formen in eine neue Einheit eingeschmolzen. K. will den Entwicklungsgedanken um jeden Preis fernhalten, muß jedoch zugeben, daß der donauländische Minnesang eine frühe Synthese

(K. sagt „Zwischenstufe") zwischen volkstümlicher Liebeslyrik und der Idee der Minne darstellt. Aber auch zwischen den neuentdeckten andalusischen Mädchenliedern des 11. Jahrhunderts und der Troubadourlyrik gibt es mancherlei gemeinsame Züge, das Thema der *alba* z.B., dessen Ausgestaltung zur Gattung des Tagelieds (prov. *alba*) erst in Verbindung mit dem aus der karolingischen Institution der nächtlichen *wacta* unfreier Bauern auf den *curtes dominicae* stammenden Wächtermotiv erfolgt sein soll. Seine Einbeziehung in die höfische Dichtung stelle „einen bewußten Rückgriff auf volkstümliche Dichtungsformen" (S. 162) dar. Und zu diesen rechnet K. auch eine als Vorstufe zu dem späteren *sirventês* bzw. *planh* erschlossene 'Dienstdichtung'. Die beigebrachten chronikalischen Zeugnisse beziehen sich nach herkömmlicher Annahme weit eher auf den von den Geistlichen immer wieder getadelten *laicorum cantus obscenus*. Auch in der Bamberger Beichte sind die *huorliet* mit *scantsangen* und *hônreden* (Steinmeyer, *Kl. ahd. Sprachdenkmäler*, S. 146, Z. 37) gekoppelt und verraten damit den sexuellen Charakter der Schelte.

Für die Minnelyrik im eigentlichen Verstande ist Kolbs 'Dienstdichtung' ohnehin von geringem Interesse, weil sie überhaupt keine Liebesdichtung ist. Hier rächt sich die bei vielen Germanisten gang und gäbe generalisierende Klassifizierung der mittelalterlichen Lyrik als Minnesang, als ob es nicht auch im Deutschen andere Gattungen mit eigenen Wurzeln gegeben hätte, worauf H. Moser neuerdings mit Recht hingewiesen hat (Euph. 50, 1956, S. 370ff.). K. behilft sich damit, daß er das höfische Minnelied für „ein Preislied auf die Minne oder die *vrouwe* als die Inkarnation dieser neuen Idee" erklärt (S. 178), und landet geradenwegs bei einer Neuauflage der abgetan geglaubten These Wechsslers, wonach die Dichtung des Troubadours „nach Sinn und Zweck ein politischer Panegyrikus in der Form persönlicher Huldigung" (aaO., S. 113) gewesen sei.

Daß es sogar einen „vorgeformten" (S. 194) Begriff der *minne* gegeben habe: „die seelische und geistige Kraft", „die zwei Menschen im ganzen Umfang ihrer Persönlichkeit aneinanderzuschließen imstande ist" (S. 196), ist dem Kenner der Wortgeschichte zwar nicht neu, überrascht jedoch bei K., der den in dem alten Wort lebendigen Funken „durch einen Hauch aus dem Geiste der christlichen Psychologie zu dem hell auflodernden, aber gebändigten Feuer der Minnedichtung werden" läßt (S. 197). Denn „die Minne bedeutet vielmehr Überwindung der Individualität in Richtung auf eine Idee" (S. 199). Wie manche andere Sätze K.s ist auch dieser bestenfalls halbrichtig. Die unbestreitbare Idealisierung ist unter den gegebenen gesellschaftlichen Voraussetzungen im Grunde eine zur Tugend erhobene Not. Und die Dichter meinen in der idealen Geliebten immer zugleich eine ganz bestimmte Individualität. Daß der Minnesänger weniger die einmalige Geliebte liebe und verehre, sondern viel mehr „das Bild reiner, edler und hoher Weiblichkeit, das in ihren Körper eingegangen ist und aus ihren Zügen hervorleuchtet" (S. 378), entspricht eher K.s platonisierender Theorie als der dichterischen Wirklichkeit. Auch das Verschweigen des Namens der *vrouwe* liegt in den Lebensbedingungen dieser Kunst begründet und verrät nicht ohne weiteres eine Nichtachtung der Individualität.

Daß „der Schöpfer der höfischen Lyrik" ein klerikal gebildeter Ritter gewesen sein müsse (4. These), ist nach K.s Prämissen beinahe selbstverständlich. Das Überwiegen der ritterlichen Komponente wird durch das Fehlen der antik-christlichen Termini: *virtus – temperantia – fortitudo – justitia – prudentia – vitium – consolatio – gratia – superbia* in der Sprache der Troubadours unterstrichen. Dabei ist dem Vf. entgangen, daß ihr Nicht-Aufkommen gegen die autochthon ritterlichen Begriffe und Wörter: *valor/pretz/cortezia – mezura – proeza – drechura/leialtat – saber – vilania – conort/solatz – merce – orgolh* schwerlich für seine Entstehungstheorie spricht. Die provenzalische Wortgeschichte und Semasiologie überlasse ich der romanistischen Kritik. Vom Deutschen her ist zu sagen, daß heimische Wörter wie *triuwe, stæte, milte, erbermde, diemüete, genâde* längst mit christlichem Gehalt angereichert waren, als sie zu Äquivalenten provenzalischer Minnetermini wurden. Dasselbe Wort bezeichnet im Mittelhochdeutschen die *minne, triuwe, diemüete* gegenüber Gott und der geliebten Frau.

Die 5. These sucht das Ursprungsgebiet der Troubadourlyrik auf das Territorium des Herzogtums Aquitanien einzuengen, wo der mit Fulbert von Chartres befreundete Herzog Wilhelm V.

e Voraussetzungen dafür geschaffen habe, daß „ein knappes Jahrhundert später die höfische yrik als ein fertiges Gebilde auf einmal da war" (S. 215). Diese Voraussetzungen, die Vereinigung on *chevalerie* und *clergie*, waren in der deutschen Reichskirche schon zu Ottos des Großen Zeiten egeben. Andererseits wurde die Besetzung kirchlicher Pfründen durch den Laienadel gerade auch Frankreich durch das Reformkirchentum eingedämmt. Daß die höfische Kultur „essentiell die rrungenschaft eines langen inneren Friedens" (S. 225) gewesen sei, steht im Widerspruch zur otwendigkeit der *Treuga-Dei*-Bewegung während der Zeit ihrer Herausbildung, und die be-irkte immer nur Kampfpausen, niemals einen dauerhaften Frieden.

Als „état anarchique" hat R. Bezzola (Romania 66, 1940/41, S. 169) die ersten Regierungsjahre ilhelms IX. beschrieben, und auch die späteren waren bestenfalls vorübergehend von kriegeri-hen Verwicklungen frei. Von einem „über zwei Jahrhunderte lang" „nahezu ungestörten Frie-n" des Territoriums (S. 249) ist denn auch bei Bezzola keine Rede: die „paix intérieure qui n'a mais été sérieusement troublée du commencement jusqu'à la fin de la dynastie", bezieht sich f die „maison de Poitiers" im Vergleich mit den „luttes de famille chez les Angevins" (Rom. , S. 157).

So bleiben nur als längst bekannte Argumente die Erb- und Regierungsfähigkeit der adligen Frau ch südfranzösischem Recht und einige Poitevinismen in der Troubadoursprache. Die ganze These tpuppt sich auf S. 249f. bis in Einzelheiten hinein als identisch mit derjenigen R. R. Bezzolas *uillaume IX et les origines de l'amour courtois*, Romania 66, 1940/41, S. 145ff.) mit Ausnahme es für den Schweizer Romanisten allerdings entscheidenden Punktes: der 'erste Troubadour', ilhelm IX. von Poitiers, ein Nachfahre jenes gerühmten aquitanischen Herzogs, ist nach der These K.s nicht der Schöpfer der Minnelyrik gewesen. Das ist von seinem Standpunkt sehr greiflich, denn dieser dichtende Graf, der sich heute in Tönen einer aufs höchste spiritualisierten nne erging, um sich morgen zynisch offen seiner erotischen Erfolge zu rühmen, wäre für Kolbs nnekonzeption ein denkbar ungeeigneter Gewährsmann und Anfang, sozusagen Entdecker und rodist in einer Person. Gewogen und zu leicht befunden wird auch sein Lehnsmann und Zeit-nosse *Ebolus cantator*, den Bernart von Ventadour und andere als Autorität verehrten. Von ihm sitzen wir keinen einzigen Vers, aber da der Moralist Marcabru seine Dichtweise heftig befeh-te, wird sie wohl der seines Lehnsherrn nicht so unähnlich gewesen sein. An den einen großen höpfer, dessen sämtliche Werke uns eine Laune der Überlieferung vorenthalten haben soll, nn ich nicht glauben. Und der „große, namhafte und einflußreiche Mäzen" Wilhelm von Poitiers, n riesiger Glücksfall" (S.263), hätte mit dem sublimierten Begriff der Minne dessen Parodie ich mitpropagiert.

Ganz so unwandelbar, wie die Minne per definitionem („Ausrichtung der Seele im liebenden kennenwollen auf das zum *summum bonum* des Diesseits, der *werlde*, vergeistigte Bild der Frau" 265) gewesen sein soll, ist sie nach These 7 in der dichterischen Praxis zum Glück doch nicht wesen. Es schlug die Stunde Ovids. Denn der Weg zu neuen Ausdrucksmitteln ist das *trobar auctors* in den beiden Spielarten des *trobar clus* und *trobar leu*. Zu finden waren nach K. nur hr Akzidentien der Minne, da ihre *essentia* „nach der Schöpfungstat des ersten höfischen Lyri-s als *amor et cognitio dominae*" (S. 287) unabänderlich feststand. *trobadors* sind daher „Finder s Akzidentiellen der Minne" (S. 288). Als poetische Quelle dieser Akzidentien, der Physiologie, mptomatik und Pathologie der Minne, wurde der *maestre d'amor* Ovid „Autorität allerersten nges" (S. 290). Für die 'Konzeption' der höfischen Minne soll er dagegen bedeutungslos ge-sen sein (S. 290), obwohl seine Anweisungen und Lehren „bis an das Innerste des Begriffs" 292) vordrangen. Man sieht nicht recht ein, warum er eigentlich nur als *Ovidius ethicus* ver-nden worden sein soll, wenn „Elemente selbst des *amor lascivus* in den ihm von Grund auf sensfremden Minnebegriff eingehen konnten" (S. 298). Sogar eine gewisse „Affinität der Kon-tionen" (S. 299) muß K. zugestehen.

In seiner 9. These verficht er den Primat der Wortkunst vor der Musik, die von den Troubadours *vers* und *chanson* sorgfältig unterschieden worden seien. Daß diese Begriffe gleichzeitig auch

als Gattungsbezeichnungen fungiert haben sollen, wobei der *chanson* das *trobar leu* und dem *vers* das *trobar clus* zugeordnet waren, hebt jedoch die Unterscheidung bis zu einem gewissen Grade wieder auf.

Damit auch die geistesgeschichtliche Sicht nicht fehle, wird die höfische Lyrik in der 10. These in den „Humanismus des 12. Jahrhunderts" (S. 324) eingeordnet (unter dessen als „klassische Lösung" des Gott-Welt-Problems hingestellte höfische *moraliteit* (S. 333) Wolfram von Eschenbach doch wohl zu Unrecht subsumiert ist). Die Minnelyrik sei „sein verlockendstes und zugleich gefährdetstes, sein weltfrohestes und dabei zerbrechlichstes, sein sinnlichstes und gleichzeitig ätherischstes Geschöpf" (S. 338) gewesen. Und der andere Elternteil? „Die Abhängigkeit einer bestimmten literarischen Erscheinung, etwa der höfischen Lyrik, von einer anderen, etwa der (nach)-augustinischen Psychologie, die bestimmende Einflußnahme dieser auf jene im literarischen, im buchstäblichen Sinne zu dokumentieren", darum habe es sich nicht handeln können (S. 338). Darum hätte es sich aber gerade handeln müssen! Die auf S. 339 aus Crestiens *Cligés* zitierten Verse geben eine Genealogie des Rittertums, keine „Entstehungsgeschichte der Minne".

Der dritte Teil von K.s Buch ist der „Zurückweisung der arabischen Theorie" gewidmet. Die sorgfältige Analyse aller Argumente für die arabische Ursprungshypothese ist verdienstlich, und K. ist mit ihrer Ablehnung prinzipiell im Recht. Das entscheidend Neue am provenzalischen Minnesang, die kultische Verehrung der verheirateten Frau und die Entsinnlichung des Eros zur Erziehungsmacht, ist gerade nicht mit dem arabischen Vorbild zu erklären, und auch die soziologische Gemeinsamkeit wird fragwürdig, wenn der Gegenstand der männlichen Liebe und Anbetung hier eine verheiratete adlige Dame und dort eine Haremssklavin ist, zwischen denen es keine andere Ähnlichkeit gibt als die, daß sie für die Sehnsucht und Werbung Dritter gleich unzugängliche Objekte darstellen.

Wer sich über die Entstehungsproblematik des Minnesangs unterrichten will, findet in Kolbs Buch vielfältige, wenn auch einseitig auswählende Belehrung. Seine geistige Ahnenreihe wäre – obwohl er das vermutlich bestreiten wird – mit den Namen Wechssler und Bezzola wohl am zutreffendsten benannt. Mittels einer nicht ohne Geschick kompilierten Theorie wird hier wiederum versucht, ein komplexes Problem einsträngig zu lösen. Den Rezensenten hat die angebotene eklektische Lösung nicht zu überzeugen vermocht, ihm jedoch nach zweimaliger gewissenhafter Lektüre der reichlich 400 Seiten die nachdenklich stimmende Frage aufgedrängt, ob es nötig war, darüber ein so dickes Buch zu schreiben, ob nicht das Neue an den Ausführungen des Vf.s wirkungsvoller in knappen Aufsätzen hätte formuliert werden können, ob nicht im Drang zum immer dickeren Buch eine Krankheit unserer Wissenschaft zu suchen ist und der Forschung im Grunde mit Beschränkung mehr gedient wäre.

Marburg an der Lahn Werner Schröder

SAMMLUNG METZLER

Realienbücher für Germanisten

Die einzelnen Bände bieten den gesicherten Bestand von Fakten nach dem derzeitigen Stand der Forschung. Die Sammlung Metzler gibt konkrete Details im einzelnen und große Übersicht im ganzen. Es ist Zweck der Reihe, in klaren knappen Darstellungen das jeweilige Thema vor Augen zu führen und mit ausführlichen Material- und Literaturhinweisen den Weg zur eigenen wissenschaftlichen Arbeit zu öffnen.

Die Reihe beginnt am 1. 5. 1961 mit den Bänden:

P. Raabe *Einführung in die Bücherkunde zur deutschen Literaturwissenschaft*
K. Meisen *Altdeutsche Grammatik I (Lautlehre), II (Formenlehre)*
H. Moser *Annalen der deutschen Sprache von den Anfängen bis zur Gegenwart*
G. Weber *Nibelungenlied (Heldendichtung II)*
H. Singer *Der galante Roman*
H. Meyer *Eduard Mörike*
F. Schlawe *Literarische Zeitschriften 1885-1910*
R. Grimm *Bertolt Brecht* - H. Rosenfeld *Legende*

Erscheinungsweise: Halbjährlich folgen etwa 10 Bände. Die Preise liegen zur Zeit zwischen DM 4.20 und DM 6.-; Format 11,5 x 19 cm. Alle Bände sind einzeln käuflich. Lieferung nur durch den Buchhandel, Prospekte bestellen Sie bitte direkt bei der

J. B. Metzlerschen Verlagsbuchhandlung Stuttgart

Postfach 529

Zur Literaturwissenschaft

befinden sich in Vorbereitung:

GUSTAV BECKERS

Georg Büchners ‚Leonce und Lena'

Ein Lustspiel der Langeweile (Probleme der Dichtung)

Ca. 200 S. Gr.-8°. Brosch. ca. DM 30.–

ULRICH FÜLLEBORN

Das Strukturproblem der späten Lyrik Rilkes

Voruntersuchungen zu einem historischen Rilke-Verständnis

(Probleme der Dichtung)

Ca. 320 S. Gr.-8°. Brosch. ca. DM 40.–

KARL ROBERT MANDELKOW

Hermann Brochs Romantrilogie ‚Die Schlafwandler'

Gestaltung und Reflexion im modernen deutschen Roman

(Probleme der Dichtung)

Ca. 195 S. Gr.-8°. Ca. DM 28.– brosch.

KARL LUDWIG SCHNEIDER

Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers

Studien zum lyrischen Sprachstil des deutschen Expressionismus

(Probleme der Dichtung)

2. unveränderte Auflage

Bereits erschienen:

KARL LUDWIG SCHNEIDER

Klopstock und die Erneuerung der deutschen Dichtersprache im 18. Jahrhundert

142 S. Gr.-8°. Brosch. DM 21.–, Lw. DM 24.–

CARL WINTER · UNIVERSITÄTSVERLAG · HEIDELBERG

Dieses Heft enthält Prospekte der Verlage A. Bagel, Düsseldorf; Fr. Frommann, Stuttgart-Bad Cannstatt und Rombach & Co., Freiburg/Br.